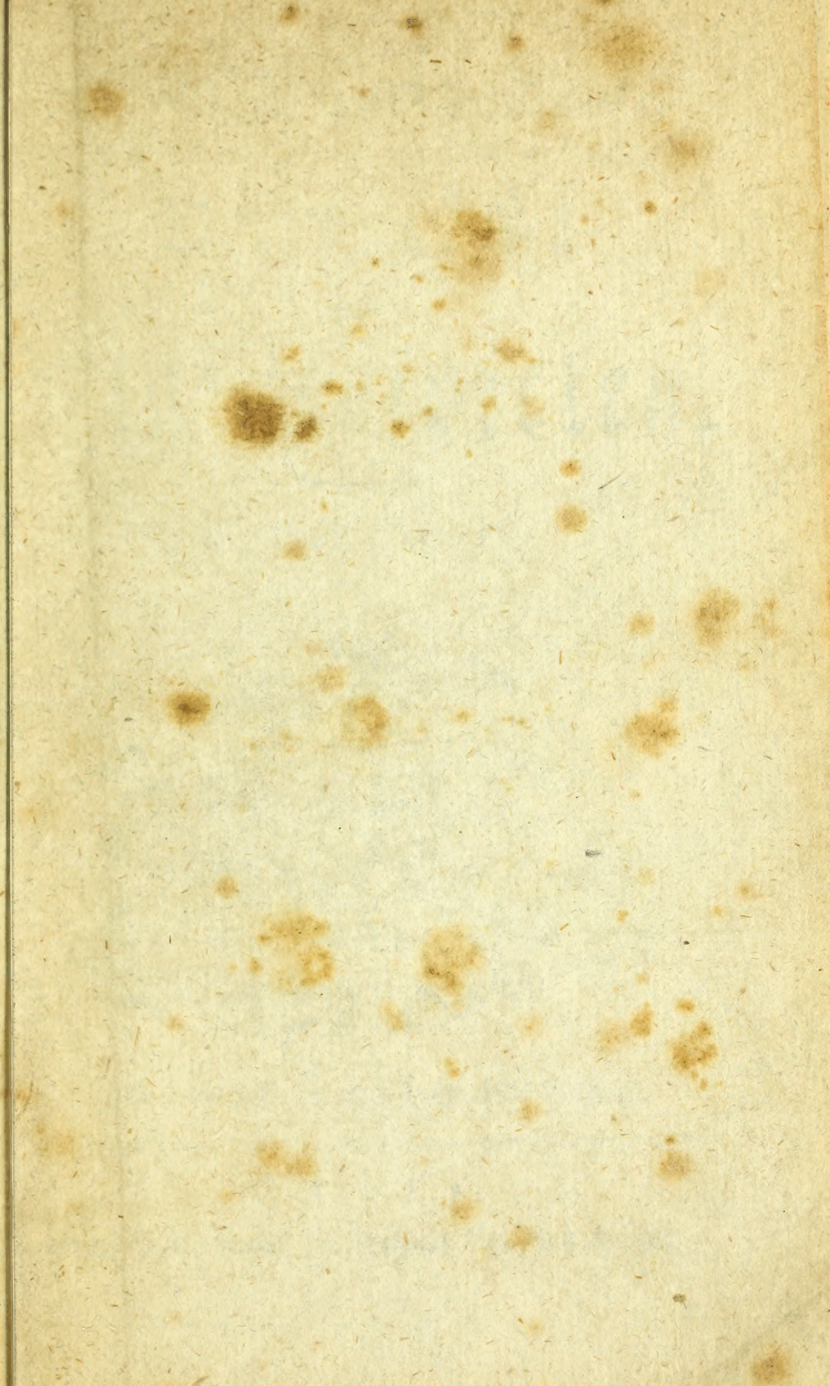
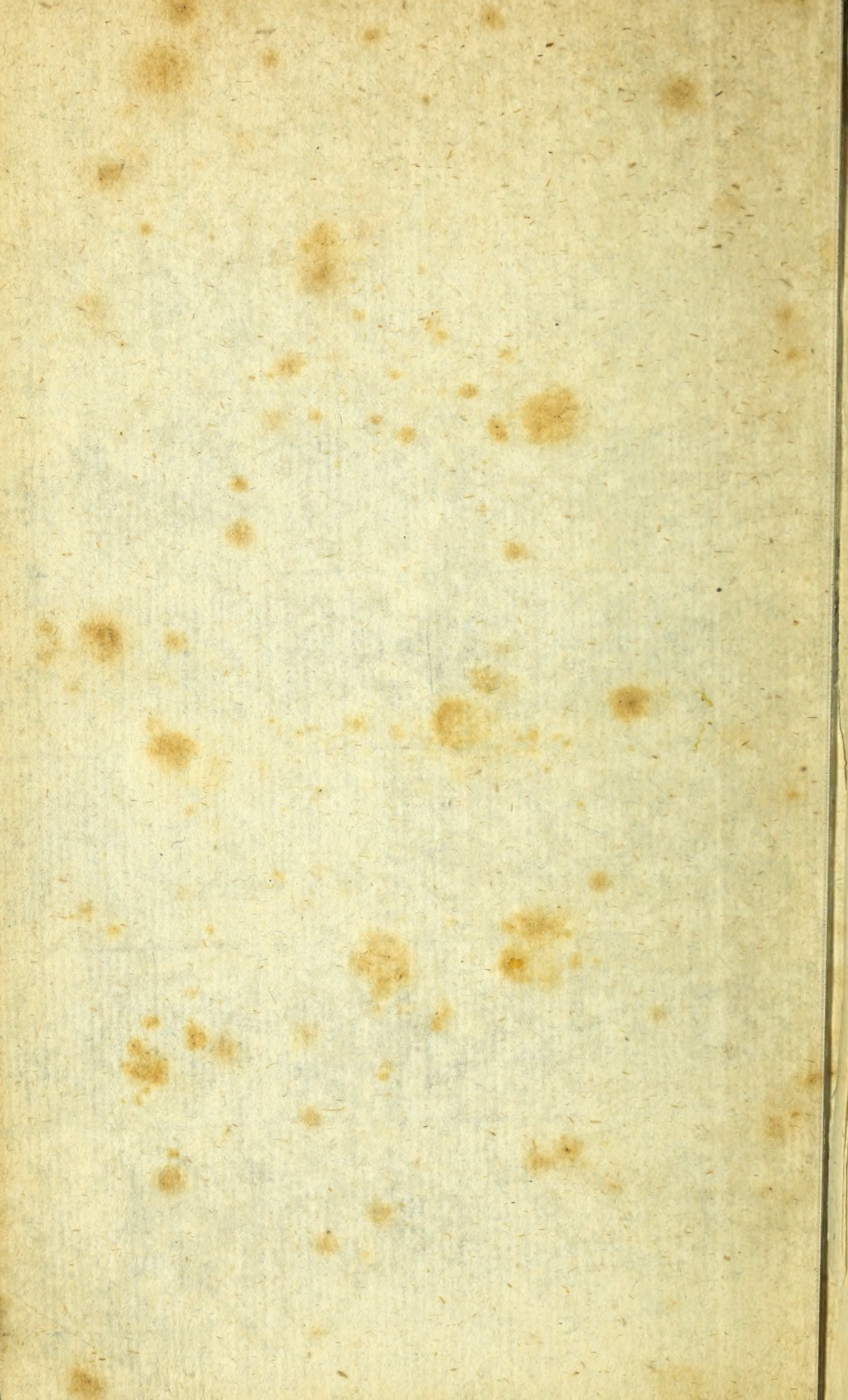






Georg Friedrich Wolfs,

Hochgräfl. Stolberg-Stolbergischen Kapellmeisters,

Unterricht
im
Klavierspielen.

Erster Theil.

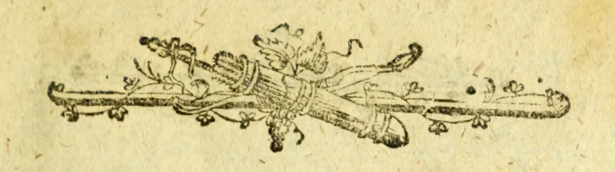


Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage.

Halle,

verlegt und gedruckt bei Johann Christian Hendel.

1789.

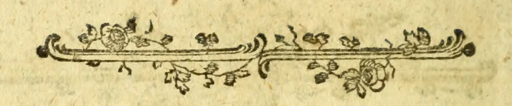


Vorrede.

Der schnelle Abgang dieses Unterrichts und die günstigen Urtheile der Kunstrichter, sind ein Beweis, daß meine Bemühung nicht unnütz gewesen ist. Ich wünsche daher, daß diese dritte Auflage, in welcher fast durchgängig Verbesserungen und Zusätze angebracht worden sind, eine eben so günstige Aufnahme erhalten möge.

Geschrieben zu Stolberg, im Monat December 1788.

Der Verfasser.



Inhalt.



Einleitung.

§. 1.

Wer das Klavier (Klavichord) spielen lernen will, bediene sich anfänglich eines guten Klaviers, nicht eines Fortepiano oder eines Klavezimbels; denn diese leztern erfordern mehr Kräfte und Geschwindigkeit in den Fingern. – Um Feinheit und Ausdruck im Spielen zu erlangen, um das Sanfte und Sangbare auf dem Klaviere ausdrücken zu lernen, mus man schlechterdings den Anfang auf einem guten Klaviere machen.

Anmerk. Man sehe ja darauf, daß das Klavier immer rein gestimmt sei; denn durch widrige Stimmung desselben kan selbst das beste Gehör verdorben werden.

§. 2.

Hat man sich eine Zeitlang auf dem Klaviere geübt, dann kan man sich auch mit Nuzen eines Fortepiano bedienen; hierdurch gewöhnt man sich die klebrichte Spielart ab, die manchen Anfänger anhängt, es komt mehr Kraft ins Spielen, denn man mus die Finger besser aufheben.

 Anmerk.

Anmerk. Daß das Klavier und Fortepiano mit Dratsaiten bezogene musikalische Instrumente sind, ist kaum nöthig hier erinnert zu werden. Daß sie aus dem Monochord entstanden, siehet man an den alten, nicht band- oder bundfreien Klavieren, wo drei bis vier Tasten auf ein Chor Saiten schlagen: welche aber nicht zu gebrauchen sind, weil man nicht von einem Tone so leicht zu den folgenden übergehen kan, als auf den bandfreien.

§. 3.

Zuerst mus der Lehrling sich die Namen der Tasten bekant machen, und zwar nach ihrer Lage, nicht durch aufgeklebte Papierchen: hat er diese recht gefaßt, so hat er nicht nöthig seine Augen alle Augenblicke vom Notenblatte weg und aufs Klavier zu richten.

Anmerk. 1. Tasten oder Tangenten sind die schmalen Stücke Holz oder Elfenbein, die durch den Druck des Fingers die Saiten des Klaviers klingend machen. Alle diese Tasten zusammen heissen das Grifbret, die Tastatur oder Klaviatur. Man theilet sie in Untere und Obere ein. Die Obertasten kommen nur vor, wenn Kreuze oder Bee vor die Noten gesetzt sind.

Anmerk. 2. Man nent gewöhnlich die Untertasten ganze, die Obern aber halbe Töne. Wie falsch diese Benennung sei, sieht man aus folgendem Beispiele: vor e ein Doppelkreuz ist eis (das eigentliche f.); hier wil man immer es greifen, da doch das Kreuz erhöhet, nicht aber erniedriget.

Anmerk. 3. Die Tasten leicht zu fassen, mus man das musikalische Alphabet, als: c d e f g a h vor- und rückwärts lernen, und dann die C und F-Taste wohl von einander unterscheiden.

§. 4.

Das ganze Klavier hat eigentlich zwei Haupttheile, nämlich den Diskant und den Bas. Die Grenze zwischen beiden ist das eingestrichene c̄. Die Diskantnoten spielt die rechte, die Basnoten aber die linke Hand.

Anmerk. Oft aber trit der Fal ein, daß die Diskantnoten in die Basleiter, und die Basnoten in die Diskantleiter geschrieben sind: Diese Umstände ändern die Regel nicht, sondern was in Diskant gehört, spielt demungeachtet die rechte, und was dem Bas zugehört, die linke Hand. — Hievon sind die wenigen Sätze ausgenommen, wo eine Hand über die andere wegschlägt, von welchen im VII. Abschnit §. 33. geredet wird.

§. 5.

Ein Klavier mus wenigstens vier Absätze oder Oktaven haben; Doch sind jetzt Klaviere von der Art fast gar nicht mehr zu gebrauchen. Da alle Oktaven sich auf dem Klaviere ähnlich sind, so braucht der Lehrling sich nur mit einer bekant zu machen, er wird sogleich auch die übrigen kennen.

Anmerk. 1. Die Oktave ist in zwölf gleiche Theile getheilt, die man in der Musik halbe Töne nent. Ein halber Ton ist gleich weit von dem andern entfernt; so auch jeder ganze Ton; es herrscht hierin eine geometrische Gleichheit.

Anmerk. 2. Wenn zwischen zwei Tasten keine dritte ist, so sind diese beiden Tasten um einen halben Ton von einander entfernt; liegt aber zwischen den zwei Tasten noch eine dritte, um einen ganzen Ton. Dieser Fal findet bei den Untertasten sowohl als bei den Obern statt.

Anmerk. 3. Die Eintheilung der Töne in ganze und halbe mus der Anfänger wissen, weil er sonst die Lehre von den Versetzungszeichen, das heist, von den Kreuzen und Been, nicht verstehen würde. Diese Eintheilung finden wir auch auf unsern Klavieren. Aber es giebt noch Viertelstöne, welche nur ein geschickter Sänger oder ein Virtuose auf einem Bogeninstrumente angeben kan.

§. 6.

Der Spieler mus sich gerade vor das eingestrichene $\overline{c}$, als die Mitte der Klaviatur, setzen, damit die Hände die hohen Töne so bequem als die niedern berühren können.

§. 7.

Es ist besser daß der Spieler sitzt als steht; der Sitz mus aber so sein, daß die Füsse auf der Erde fest stehen, damit sich der Leib nicht bewegen und aus seiner Lage gebracht werden kan. Auch mus er weder zu weit vom Klaviere, noch zu nahe vor demselben, sondern eine gute Spanne davon sein, damit er nicht die Ellbogen zurückzieht: Gewohnheiten, die beim Spielen sehr hinderlich werden können.

§. 8.

Man mus nicht zu hoch, aber auch nicht zu tief sitzen, sondern so, daß die Ellenbogen und Ballen an den Händen in einer geraden Linie stehen. Doch kan dies nicht sein, so gehet es noch eher an, daß man etwas höher sitzt, nur nicht zu viel, welches Unbequemlichkeit verursacht; sitzet man aber zu niedrig, so hat man keine Kraft in den Händen.

§. 9.

§. 9.

Man mus beide Hände in gleicher Höhe über der Klaviatur halten, und keine gewaltsamen Bewegungen damit machen.

§. 10.

Es ist nicht ohne Nutzen, wenn man den Lehrling ein oder mehrere Tonstücke zuerst mit der rechten, dann mit der linken Hand lernen, und zuletzt erst beide Hände zugleich gebrauchen läst: aber auch hier mus man sich hüten, nicht lange damit anzuhalten, weil solches bald zur Gewohnheit wird, und sich nicht so leicht abgewöhnen läst.

Anmerk. Man erlaube nie dem Schüler zu spielen, ohne auf die Noten zu sehen: kan er aber erst ein Tonstück, so lasse man es ihm im Dunkeln spielen, damit er die Tasten, ohne aufs Klavier zu sehen, finden lernt.

§. 11.

Wer Gelegenheit hat zugleich mit dem Klaviere die Singekunst zu lernen, kan sich den grösten Nutzen und besondere Erleichtrung beim Klavierlernen versprechen.

§. 12.

Man vermeide alle Grimassen, Mienen und unschikliche Verdrehungen des Körpers beim Spielen, welche selbst den besten Spieler lächerlich machen: aber man sitze auch nicht ganz unbeweglich, denn so würde man verrathen, daß man das selbst nicht fühle, was man andern fühlbar machen wil! —

Anmerk. Ein eben so großer Fehler ist es, wenn der Spieler während des Spielens so stark schnaubt, daß

sein

sein Schnauben das Instrument übertäubt; welches Schnauben sich besonders bei schweren Stellen vermehrt.

§. 13.

Man plage den Lehrling nicht anfänglich mit schweren Stücken und denke nicht, wenn er das Schwere kan, so braucht er nicht das Leichte zu lernen! – Man erlaube auch nicht das geschwinde Spielen; denn dadurch kommen die Finger aus der Lage, und man gewöhnt sich undeutlich und verwirrt zu spielen.

§. 14.

Es ist nicht rathsam, die Wiederholung einem Anfänger gar zu streng zu empfehlen; man verschiebe sie vielmehr bis der Lehrling etwas geübter ist.

§. 15.

Je genauer und pünktlicher der Schüler seine Anfangsstücke lernt, je besser uud leichter wird er im Klavierspielen fortschreiten. Nicht die Anzahl der gespielten Stücke, sondern die Richtigkeit und Genauigkeit machen den Spieler aus.

§. 16.

Der Lehrer kan durch klugen, leichten und geduldigen Unterricht, desgleichen durch eine gute Wahl der zu spielenden Stücke die Lust und Begierde zur Musik nicht nur unterhalten, sondern auch vermehren.

Anmerk. Am weitläuftigsten hat diese Materie abgehandelt, F. W. Marpurg in seiner Anleitung zum Klavierspielen. S. 3 · 8.

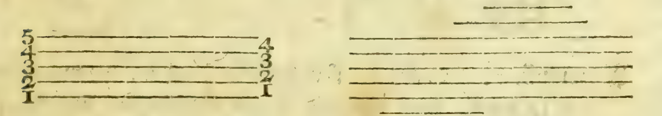
Erster

Erster Abschnitt.

Von alle dem, was zum richtigen Nennen der Noten gehört.

§. 1.
(Tonleiter.)

Die Höhe und Tiefe der Töne zu bestimmen, bedient man sich fünf parallel gezogener Linien, und diese heissen die Ton= oder Klangleiter; kommen aber noch Töne über oder unter dieser Tonleiter vor, so braucht man kleine Nebenlinien, z. B.



Anmerk. 1. Die Linien werden von der linken Hand nach der rechten, d. h. von den tiefern zu den höhern Tönen abgezählet. Der Raum von einem Tone zum andern heist ein Interval, und das Weisse zwischen den Linien Zwischenraum.

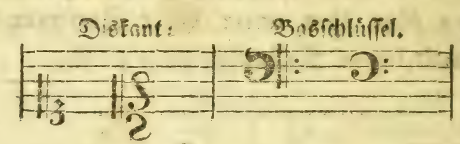
Anmerk. 2. Die Tonleiter heist auch System, weil sie die Grundlage des musikalischen Gebäudes ist; und der Erfinder derselben sol Guido Aretinus, ein Benediktinermönch des eilften Jahrhundertes sein. Andere verwerfen diese Benennung. S. Mizlers Anfangsgr. des Generalbas. §. 112.

§. 2.
(Musikschlüssel.)

Da man nicht sagen kan, der Ton heist so oder anders, ehe man einen Schlüssel vor die Tonleiter

setzt,

setzt, so ists billig, daß man sich gleich anfänglich mit dem sogenanten Musikschlüsseln bekant macht. Die nöthigsten sind beim Klaviere der C- und F-Schlüssel. Auf welcher Linie der C-Schlüssel steht, da heist der Ton c; und auf welcher der F-Schlüssel steht, da heist er f. Nach dem Tone, auf welchem der Schlüssel steht, berechnet man alle übrigen Töne. Der C-Schlüssel, als Schlüssel des Diskants, hat seine Stelle auf der ersten Linie: der F-Schlüssel, der der Schlüssel des Basses ist, steht auf der vierten, und zwar gleich beim Anfange des Systems.



Anmerk. 1. Schlüssel sind gewisse Zeichen, die man darum so nent, weil sie den Gesang gleichsam aufschliessen, oder anzeigen, wie hoch oder tief die Melodie gespielt oder gesungen werden soll.

Anmerk. 2. Der C-Schlüssel wird nicht blos bei dem Diskante, sondern auch bei dem Alte und Tenore gebraucht. Als Altschlüssel steht er auf der dritten, und als Tenorschlüssel auf der vierten Linie. z. B.

Alt: Tenorschlüssel.

Anmerk. 3. Das Wort Canto komt von cantare, singen, her, weil diese Stimme den Hauptgesang führet; Diskant sol von bis oder dis und cantare herkommen, weil der Gesang, gegen andere Stimmen, gedoppelt schön klinget; man findet auch Soprano, welches oben, hoch heist. — Alt kommt von altus, hoch oder tief, her;

her; weil der Alt etwas hohe Töne hat, aber auch etwas tiefer herabsteigt als der Diskant. — Tenor sol von tenere abstammen, weil diese Stimme am geschicktesten wäre die übrigen Stimmen im Tone zu erhalten.— Bas aber komt von Βασις, der Grund, oder vom italiänischem Worte basso tief, her, weil er die Grund- oder tiefste Stimme der ganzen Musik ist. — Doch von diesen Benennungen läst sich, wie von so vielen andern Kunstwörtern, kein deutlicher, bestimter Grund allemal angeben, weil man sich oft bei der Wahl derselben selbst nichts deutliches, nichts genau bestimtes gedacht zu haben scheint.

Anmerk. 4. Man mus sich auch mit dem G-Schlüssel, der eigentlich für Violin, Oboe, Hörner und andere Blasinstrumente bestimt ist, bekant machen; weil viele Tonstücke fürs Klavier in diesem Schlüssel gesetzt werden. Er heist der G-Schlüssel, weil die Linie, die er mit dem untern Hacken umschliest, g heist. Er wird auch der deutsche Violinschlüssel genant, und hier mus der untere Hacken die zweite Linie des Systems umschliessen; umschliest er aber die erste, so ists der französische Violinschlüssel, welcher aber nicht mehr gebräuchlich ist.

G-Schlüssel.

Anmerk. 5. Zum leichten Fassen der Noten im G-Schlüssel merke man sich, daß sie drei Töne tiefer als die Noten im Diskantschlüssel stehen. Hat man sich dies eingeprägt, so wird man nicht fehlen.

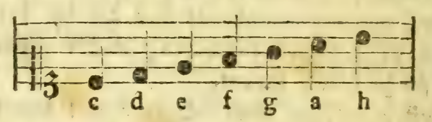
Anmerk. 6. Die ehemals gewöhnliche Eintheilung in hohen und tiefen Alt, in hohen und tiefen Tenor, und in hohen gewöhnlichen und tiefen Bas, komt immer mehr aus der Mode, und so kann der Discipel damit verschont werden.

§. 3.

§. 3.

(Namen der Noten.)

Die Klänge oder Töne zu bezeichnen, braucht man Zeichen, welche Noten heissen. Diese Noten werden mit den sieben Buchstaben c d e f g a h benant: und dieses sind die sieben Hapttöne in der Musik. Diese sieben Töne werden immer wiederholt, so viel Oktaven das Klavier hat. S. §. 4.



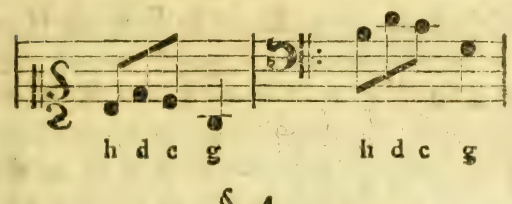
Anmerk. 1. Noten sind gewisse Zeichen oder Figuren, welche sowohl die Höhe und Tiefe, als auch die Länge und Kürze der Klänge anzeigen. Ihr Erfinder ist ein Doktor zu Paris, mit Namen Johann Mürs oder Johann von der Mauer, welcher ums Jahr Christi 1330. lebte. Die Namen der Noten aber kommen vom Papst Gregor dem Großen her; denn vor ihm gebrauchte man 15 griechische Buchstaben, und setzte sie auf 7 Linien.

Anmerk. 2. Die leichteste Art die Noten zu lernen ist wohl die: wenn man zuerst das musikalische Alphabet oder die sieben Haupttöne vor und rückwärts lernt; hierauf die Namen der fünf Linien, dann die Namen der Zwischenräume, und zuletzt die kleinen Linien und Zwischenräume über und unter den fünf Linien fasset. Man beschäftige sich auch nicht zugleich mit den Noten in zwei Schlüsseln, sondern wenn man die Noten im Diskantschlüssel sich genau eingeprägt hat, dann schreite man erst zum Basse.

Anmerk. 3. Kommen zwischen beiden Tonleitern Noten vor, so nent man die unter der Diskantleiter sind, wie die Basnoten; und die über der Basleiter stehen, wie die Diskantnoten, denn es sind ebendieselben Töne.

z. B. §. 4.
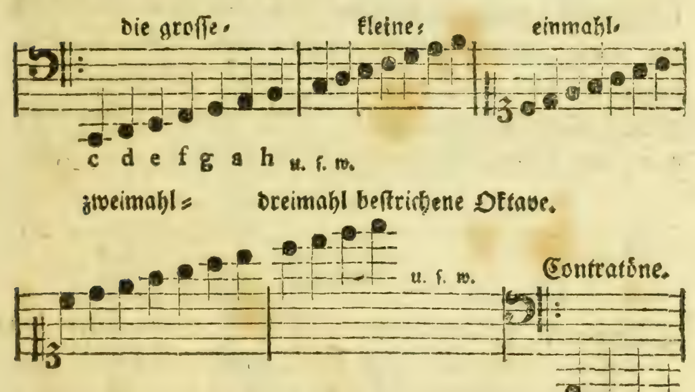




§. 4.

(Namen der Oktaven.)

Die Oktaven zu unterscheiden nent man die unterste die grosse, die zweite die kleine oder unbestrichene, die dritte die einmahl bestrichene, die vierte die zweimahl bestrichene, und die fünfte die dreimahl bestrichene Oktave. Die Töne unter dem grossen C heissen Contratöne, z. B.



Anmerk. Da die Klangleiter noch nicht erfunden war, bediente man sich, statt der Noten, Buchstaben; und dies ist die alte deutsche Tabulatur. Um die Oktaven leicht von einander unterscheiden zu können; schrieb man sie auf folgende Art, woraus man deutlich sehen kan, woher die Oktaven die vorhin genanten Beiwörter erhalten haben, z. B.

F G

F G A H — C D E F G A H —
oder

c d e f g a h — c d e f g a h —

c d e f g a h — c d e f u. s. w.

Hierüber verdient Petris Anleitung zur praktischen Musik S. 89. f. nachgelesen zu werden.

§. 5.
(Versetzungszeichen.)

Zum richtigen Nennen der Noten gehört ferner, daß man die Kreuze und Bee, oder wie es in der Kunstsprache heist, die Versetzungszeichen kent. Durch diese Zeichen entstehen die fünf Nebentöne in der Musik! denn sie erhöhen entweder oder erniedrigen die Note, vor welche sie gesetzt sind. Sie sind das doppelte und einfache Kreuz, und das kleine und große oder doppelte Bee. Die beiden ersten erhöhen, die beiden letzten erniedrigen einen halben Ton.

Erhöhungs- Erniedrigungszeichen.

♯ 𝄪 x — ♭ — ♭♭ — oder — ♭

Anmerk. 1. Folgender Unterschied findet unter den zwei Kreutzen und zwei Been statt. Nur das doppelte Kreutz und kleine Bee werden zur Vorzeichnung der Tonstücke gebraucht; jene beiden aber, nämlich das einfache Kreutz und grosse Bee, wenn irgend ein Ton im Stücke noch um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden sol, als es bereits durch die Vorzeichnung geschehen ist. Also erhöhet das einfache Kreutz nichts mehr als das doppelte, und das doppelte Bee erniedrigt nichts mehr als das kleine. Sie haben blos der Deutlichkeit ihre Existenz und Beibehaltung zu danken,

denn

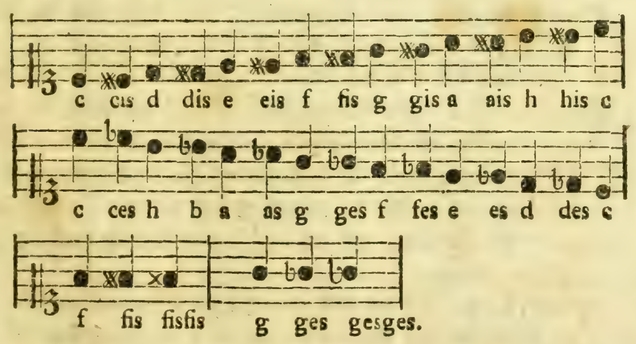
denn wie leicht könte man nicht vergessen, daß die Note bereits in der Vorzeichnung um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt sei? —

Anmerk. 2. Das einfache Kreuz ist vorlängst eingeführt, aber das grosse Bee statt zwei kleinen hat Hr. E. Bach in einer Klaviersonate eingeführt, und J. A. Scheibe hats in seinem Buche über die musikalische Composition T. 1. S. 22. bestätigt, worauf es algemein angenommen worden.

§. 6.

(Namen der erhöhten und erniedrigten Töne.)

Wenn das doppelte Kreuz vor einer Note stehet, so hängt man die Silbe is an den Buchstaben, womit sie benant wird; wo aber ein kleines Bee steht, es. Nur drei Ausnahmen sind zu merken, nämlich vor e ein kleines Bee heist es; vor a, as; und vor h, b. Steht aber das einfache Kreuz oder grosse Bee vor einer Note, so wird ihr Name verdoppelt, als fisfis, gesges, oder man sagt doppelt fis, doppelt ges u. s. w. Z. B.



Anmerk. 1. Der Ton b solte eigentlich hes heissen, allein es ist gewöhnlich ihn b zu nennen, wahrscheinlich weil auf diesem Tone das b zuerst erfunden ist.

Anmerk. 2. Es liegt wohl eigentlich nichts dran, wie man die Noten nent, wenn man nur die Tasten richtig anschlagen kan; aber auch hierin können falsche Begriffe zu Fehlern im Spielen Anlas geben. Z. B. man hat ehemals ais, as genant; so nents Mitzler in seinen Anfangsgründen des Generalbasses. S. 29. §. 89. Die richtigen Benennungen sind weitläuftig erörtert von J. Riepel in seinen Grundregeln zur Tonordnung. S. 2.

§. 7.

(Wiederrufungszeichen.)

Ist eine Note durch ein Kreuz erhöhet, oder durch ein Bee erniedriget, und sie sol an ihren vorigen Stand gesetzt werden, so bedient man sich eines Wiederrufungszeichen, oder wie man es sonst heist, eines Bee-Haquadrats (viereckigt Bee oder Ha). Dies hebt das Kreuz oder Bee wieder auf, und setzt die Note an ihre vorige Stelle. Z. B.



Anmerk. 1. Das Beequadrat hat also eine doppelte Kraft, nämlich nach den Kreuzen erniedrigt es, und nach den Been erhöht es.

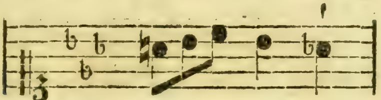
Anmerk. 2. Dies Beequadrat bezieht sich aber blos auf die Noten in dem Takte, in welchem es vorkomt; sol die Note auch im folgendem Takte aufgehoben sein, so mus es wiederum davor gesetzt werden, denn sonst mus der Ton so, wie es die Vorzeichnung fordert, gegriffen werden.

Anmerk. 3. Wenn das Zeichen nach dem einfachen Kreuze oder grossem Bee folgt, so hebt es blos die Hälfte des erhöhten Tons auf, nicht aber den ganzen Ton.

Anmerk. 4. Wenn in einem Stücke Kreuze oder Bee vorgezeichnet sind, und ein Kreuz oder Bee durch das

Wieder-

Wiederrufungszeichen aufgehoben ist, der Ton aber auf eben der Stelle stehen sol, die ihm durch die Vorzeichnung angewiesen ist, so darf ich nicht das Wiederrufungszeichen zum zweitenmahle gebrauchen, sondern das Kreutz oder Bee selber. Z. B.



Anmerk. 5. Andere nennen dies Zeichen das Wiederherstellungszeichen, weil es die Note wieder an ihre vorige Stelle stelt.

Zweiter Abschnit.

Von der Geltung und Eintheilung der Noten.

§. 1.

(Werth oder Geltung der Noten.)

Wenn man die Noten richtig nennen, und richtig auf dem Klaviere anschlagen kan, alsdenn mus man wissen, wieviel jede Note am Werthe hat, um sie richtig eintheilen zu können. Ihre Währung oder Dauer kennet man aus ihren verschiedenen Figuren. Ein holer Kopf ohne Strich heist eine ganze Taktnote; ist ein Strich dran, eine halbe; ein etwas kleinerer ausgefülter Kopf mit einem Striche heist ein Viertel; wenn an dem Striche noch ein Häckchen ist, ein Achtel; sind zwei Häckchen dran, ein Sechzehntheil; sind es drei, ein Zweiunddreissigtheil, und sind es viere, ein Vierundsechzigtheil. Um diese verschiedenen Gattungen der Noten dem Lehrling recht anschaulich zu machen, mus man sie alle in einer Tabelle aufstellen, wie folget:

Ganzer Takt.

Halbe Takte.

Viertel.

Achtel.

Sechzehn Theile.

Zwei und dreissig Theile.
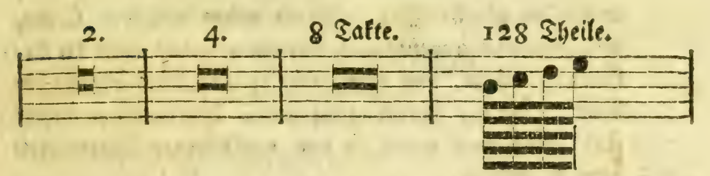
Vier und sechzig Theile. *)

Anmerk.

*) Des Raums wegen habe ich diese Abkürzung gebraucht, sie ist im Schreiben gewöhnlich.

Anmerk. 1. Hier sieht man, wie auf eine ganze Taktnote zwei halbe, auf eine halbe zwei Viertel, auf ein Viertel zwei Achtel, auf ein Achtel zwei Sechzentheile, auf ein Sechzentheil zwei Zweiunddreissigtheile, und und auf ein Zweiunddreissigtheil zwei Vierundsechzigtheile gehen. – Diese Namen bekommen die Noten von ihrer Geltung; so ist z. B. das Viertel der vierte Theil von einem ganzen geraden Takte.
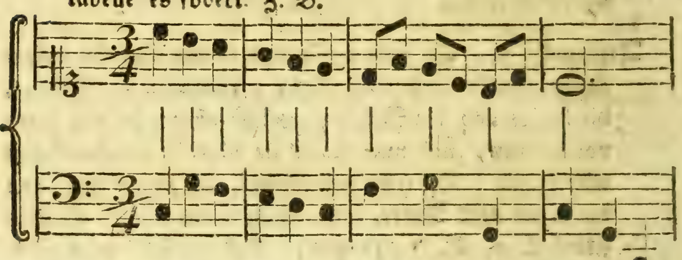
Anmerk. 2. Es gibt ausser den in der Tabelle aufgestelten Noten noch vier Arten, nämlich: die Breve, die lange und die Gröste, welche aber jezt nur selten vorkommen, und man findet sie blos in Kirchenstücken und Fugen. Die erste dauert zwei, die zweite vier, und die dritte acht Takte. S. Scheibens musik. Composition T. 1. S. 149 = 195. Und ausser diesen gibts noch hundert und acht und zwanzig Theile, welche auch äusserst selten vorkommen. Z. B.



Anmerk. 3. Die Noten deren Köpfe hohl sind, nent man auch weisse Noten, und die gefülten schwarze. Es versteht sich aber, daß der Name nur so lange richtig ist, als die Noten auf dem Papiere stehen, nicht auf einer schwarzen Tafel, wo vielmehr das Gegentheil wahr ist.

Anmerk. 4. Es mus jede Note genau so lange gehalten werden, als ihr Werth dauert, es müste denn sein, daß andere Umstände es verhinderten; sie mus aber im Gegentheil nicht länger gehalten werden, als ihre Geltung ist – beides hindert den guten Vortrag.

Anmerk. 5. Man hat bei jeder Note die Stelle oder den Ort, wo sie steht, und ihre Gestalt wovon ihre Dauer und Eintheilung abhångt, genau zu beobachten. Sind z. B. in beiden Stimmen Noten von gleicher Dauer, so werden sie auch mit einander angeschlagen; sind sie aber ungleich am Werthe, so müssen sie so angeschlagen und ausgehalten werden, wie die Eintheilungstabelle es fodert. Z. B.



Man kônte auch sagen: Noten, welche in einer oder mehrern über einander stehenden Tonleitern stehen, müssen zu gleicher Zeit, und die neben einander stehen, nach einander angeschlagen werden – wenn nicht die Erfahrung lehrte, daß man nicht immer Klavierstücke bekomt, wo die Noten ganz genau übereinander gesetzt sind, besonders wenn sie von unerfahrnen Notenschreibern herrühren.

§. 2.

(Ausnahmen.)

Bei dieser Eintheilung gibts aber einige Ausnahmen, nåhmlich daß mehrere Noten zusammengezogen oder durch einen Strich oder Håckchen verbunden werden, als nach der vorhin gezeigten Eintheilung sein müste. Es sind folgende:

§ 3

(Triole.)

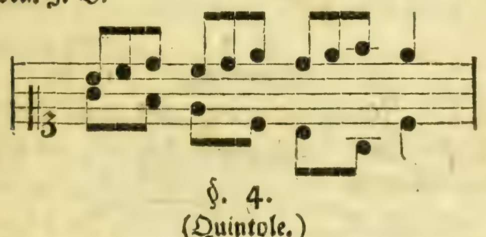
1) Es werden drei Noten statt zwei geschrieben, und diese drei dürfen nicht mehr Zeit wegnehmen, als

zwei

zwei von gleichem Werthe; man nent diese Figur eine Triole. Z. B.

Anmerk. 1. Die erste Note der Triole bekomt einen gelinden Druck, die andern beiden folgen sanft nach. – In ungeradem Takte heissen sie nicht Triolen, denn sie sind dieser Taktart eigen.

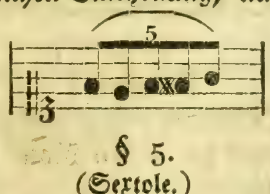
Anmerk. 2. Hat die eine Stimme nur zwei Noten auf die Triole anzuschlagen, so geht die zweite Note der Triole ohne Begleitung der andern Stimme durch, und der Anschlag fält nur auf die erste und letzte Note derselben. Z. B.



§. 4.

(Quintole.)

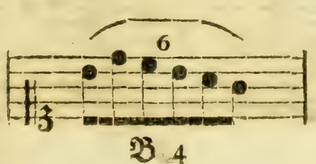
2) Die Quintole besteht aus fünf Noten, derer, nach der gewöhnlichen Eintheilung, nur viere sein solten.



§ 5.

(Sextole.)

3) Die Sextole; hier stehen sechs Noten für viere.
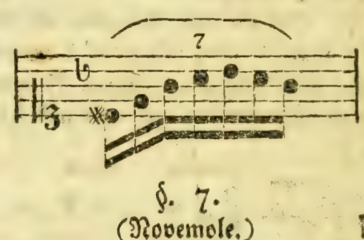


Anmerk. Zwischen der Triole und Sextole ist der Unterschied, daß bei der Triole jede erste Note von dreien einen gelinden Druck bekomt, da bei der Sextole blos die erste Note von sechsen marquirt wird.

§. 6.

(Septimole.)

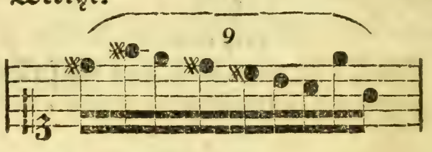
4) Die Septimole; hier stehen sieben Noten für viere von gleichem Werthe, und dürfen also auch nicht mehr Zeit als viere wegnehmen.



§. 7.

(Novemole.)
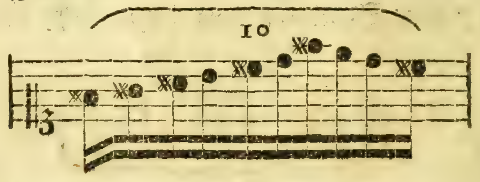
5) Die Novemole besteht aus neun Noten, welche nur so viel Zeit wegnehmen dürfen, als sechse von eben dem Werthe.



§. 8.

(Decimole.)

6) Die Decimole besteht aus zehn Noten, statt achte. Der Druck der ersten Note unterscheidet sie von der Quintole.

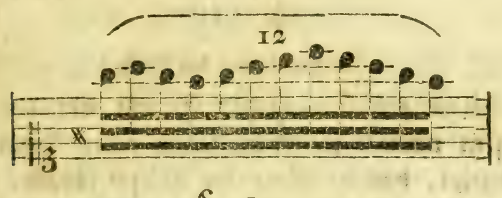


§. 9.

§. 9.

(Duodecimole)
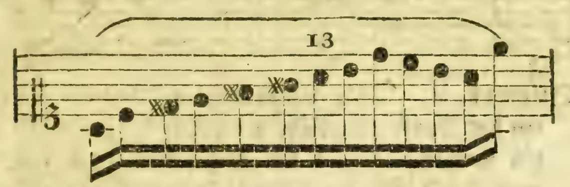
7) Hier sind zwölf Noten für achte von gleichem Werthe gesetzt.



§. 10.

(Terzdecimole.)

8) Die Terzdecimole besteht aus dreizehn Noten, welche nicht länger als achte von eben dem Werthe dauren dürfen.



Anmerk. 1. Alle diese Figuren müssen in einem Zuge ohne irgend darin abzusetzen, vorgetragen werden: daher auch alle die Noten, so viel zu einer solchen Figur gehören, durch einen an einander hängenden Strich verbunden, oder auch mit einem Bogen über der Figur bezeichnet werden müssen.

Anmerk. 2. Die Namen Triole, Quintole u. s. w. bekommen sie von der Anzahl Noten, woraus sie bestehen, z. B. die Triole, weil sie aus drei Noten besteht u. s. f. – Um der Deutlichkeit willen setzt man die Zahl drüber; z. B. über die Triole eine 3, über die Quintole eine 5 u. s. f.

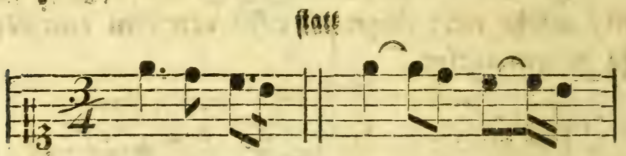
Anmerk.

Anmerk. 3. Die meisten dieser Figuren finden sich nur in den Werken eines E. Bach, z. B. in seinen Sonaten für Kenner und Liebhaber, und in den Werken anderer neuerer Componisten.

§. 11.

(Ein Punkt bei der Note.)

Hieher gehört wohl der Punkt bei der Note. Man setzt nämlich hinter die Note einen Punkt, welcher anzeigt, daß die Note die Hälfte länger, als ihre Geltung ist, gehalten werden sol. Ein solcher Punkt gilt also halb so viel als die Note, bei welcher er stehet. z. B.



Anmerk. 1. Man wil behaupten, daß bei kurzen Noten der Punkt ohngefähr die Hälfte länger müsse gehalten werden, als es der Schreibart nach sein solte; man müsse also einen Punkt so halten, als ob zwei da stünden. So meint Löhlein in seiner Klavierschule Th. 1. S. 67.; das Gegentheil hiervon zeigt mit Recht Marpurg in seiner Anleitung zum Klavierspielen S. 13. §. 14. – Wil also der Componist seine Stücke nicht durch einen ungeschikten Vortrag verderben lassen, so mus er schreiben, wie ers wil vorgetragen oder ausgeführt wissen.

Anmerk. 2. Man unterscheide den Punkt bei oder neben der Note wohl vom Punkte über derselben; wovon im IVten Abschnitte §. 11. die Rede ist.

Anmerk. 3. Der Punkt stehet aber nicht allemahl gleich hinter der Note, sondern es ist auch bisweilen der Takt-
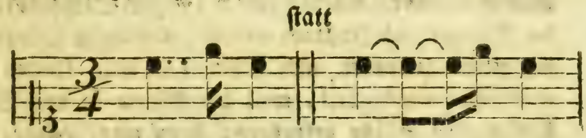
strich

strich dazwischen, und jenseit des Taktstrichs stehet erst der Punkt, welches seine Bedeutung nicht åndert.

§. 12.

(Zwei Punkte bei einer Note.)

Man findet aber auch zwei Punkte bei einer Note, und da gilt der erste (nach §. 11.) die Hålfte der Note, bei welcher sie stehen, der zweite aber die Hålfte des ersten Punktes. Die Ursache warum man zwei Punkte hinter einander sezt, ist: man sol die darauf folgende Note ganz kurz abfertigen. Ohne dies ist man nicht verbunden den Gedanken des Componisten zu errathen. Z. B.



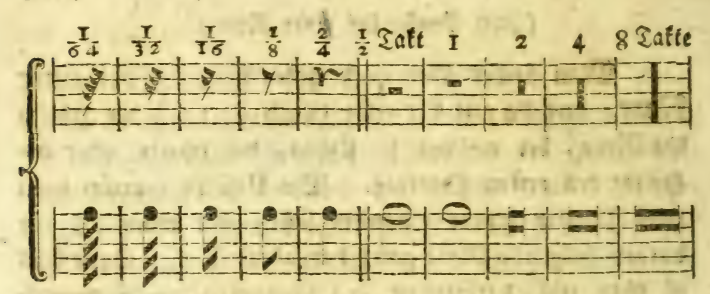
Anmerk. Man mus die Punkte nicht besonders anstossen, sondern also aushalten, als ob die Note und die dabei stehenden Punkte eins oder eine Note wåren.

Dritter Abschnit.

Von den Schweigezeichen der Musik, oder den so genanten Pausen.

Zur richtigen Abspielung der Noten gehört, daß man die Pausen (d. h. die Zeichen, welche anzeigen, wann und wie lange man schweigen oder abbrechen sol) kenne. Es sind deren zehn gewöhnliche; wil man

man aber die höchste überschreiten, so setzt man mehrere von diesen Gattungen zusammen. Ihre Eintheilung ist mit der Eintheilung der Noten durchgängig gleich. Sie sind:



Anmerk. 1. Man gibt drei Ursachen an, warum die Pausen erfunden worden sind: 1) zur Bequemlichkeit der Sänger und Instrumentisten, um ihnen Zeit zu lassen etwas ausruhen und Athem hohlen zu können; 2) aus Nothwendigkeit, weil die Worte in den Singestücken ihre Absätze erfordern; denn eine Melodie ohne den geringsten Absatz oder Pause ist einer Rede ohne Unterscheidungszeichen gleich: und weil in mancher Composition eine oder die andere Stimme oft schweigen mus, wenn anders die Melodie nicht verdorben werden sol; 3) aus Zierlichkeit, denn die Abwechslung mehrerer Stimmen und ihre endliche Vereinigung und Zusammenstimmung macht vieles Vergnügen.

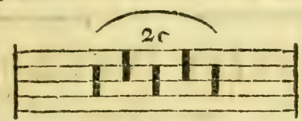
Anmerk. 2. Die fünf ersten Gattungen heissen unveränderliche Pausen, die fünf letzten aber veränderliche; weil die Dauer ganzer und halber Takte sich nach dem gleich beim Anfange des Stücks vorgeschriebenem Taktzeichen richtet, die kleinern Pausen aber in allen Taktarten einerlei Werth haben.

Anmerk. 3. Die hundert und acht und zwanzig Theil Pause habe ich nicht beigefügt, weil sie mir noch nie vorge-

vorgekommen ist, und vielleicht auch nie vorkommen wird. Ihre Gestalt müste so sein:

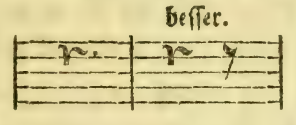


Anmerk. 4. Wenn mehr als ein Takt zu pausiren oder der Pausen gar zu viel sind, so zeigt man gern ihre Anzahl mit Ziffern darüber an, damit man mit einem Blicke die ganze Anzahl auf einmahl übersehen kan, und des Zusammenzählens überhoben ist. Z. B.

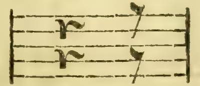


Anmerk. 5. Man setzt auch oft hinter eine Pause (nämlich bei den kleinern, von den Viertelspausen an) einen Punkt, statt die Pause auszuschreiben. Dieser Punkt gilt (nach Abschnitt II. §. 11. die Hälfte der Pause, bei welcher er stehet. – Allein es wäre zu wünschen, daß dies nicht geschähe, weil man gar leicht einen solchen Punkt übersehen kan. Z. B.

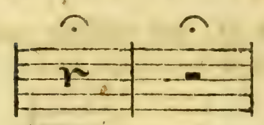
besser.



Anmerk. 6. Oefters findet man zwei oder mehrere Pausen über einander, diese gelten nichts mehr als wenn sie nur einfach da stünden, denn sie zeigen blos an, daß mit mehrern Stimmen zugleich sol abgebrochen werden. Z. B.



Anmerk. 7. Haben alle Stimmen eine Pause, so heist sie eine Generalpause, und wird mit einem Punkte, worüber ein Bogen ist, angezeigt. Z. B.



Anmerk. 8. Es ist gänzlich einerlei auf welche Linie die Pausen gesetzt werden; doch pflegt man sie gemeiniglich in die Mitte des Notensystems also zu stellen, daß die grossen vorher, die kleinern aber nahe vor den Kopf der darauf folgenden Note zu stehen kommen.

Vierter Abschnit.

Von den musikalischen Nebenzeichen.

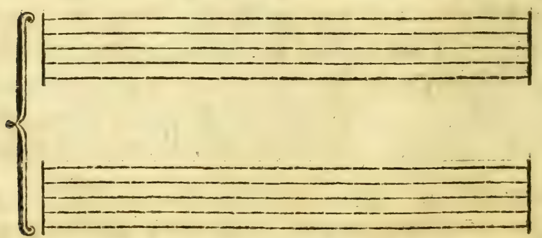
§. 1.

Wir kommen nun zu den musikalischen Nebenzeichen, worunter man alle übrige Zeichen versteht, die zur musikalischen Schreibkunst gehören; die Noten, Schlüssel, Pausen u. s. w. ausgenommen, welche musikalische Hauptzeichen genant werden.

§. 2.

(Klammer.)

Die Diskant und Basleiter werden durch eine



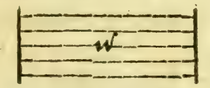
Klammer zusammen gezogen, welche anzeigt, daß die

Noten

Noten beider (oder auch wohl mehrerer) Stimmen zugleich gespielt werden müssen.
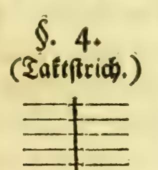
§. 3.
(Custos.)

Der Custos wird ans Ende der Notenzeile gesezt, wenn der Takt nicht vol ist, an die Stelle, wo die erste Note in der folgenden Zeile steht, deren Anzeiger er sein sol.



Anmerk. Man wil behaupten, der Custos zeige an, daß der Takt noch nicht vol sei: allein wenn er zu weiter nichts dienen solte, so könten wir ihn leicht entbehren; denn das sieht jeder ohne Anzeige, daß noch was am Takte fehlt.

§. 4.
(Taktstrich.)



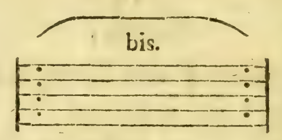
Der Taktstrich ist ein durch alle fünf Linien gezogener Strich, und zeigt an daß der Takt vol ist; was nun zwischen zwei solchen Strichen steht, das heist ein Takt.

§. 5.
(Wiederholungs- und Schluszeichen.)

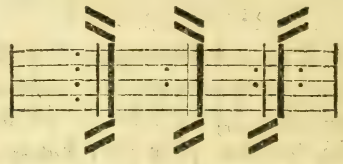
Es giebt drei Wiederholungszeichen, nämlich das kleine, mittlere und grosse.

1) Das kleine wird gebraucht, wenn nur einige Takte wiederholt werden sollen; man sezt über diese
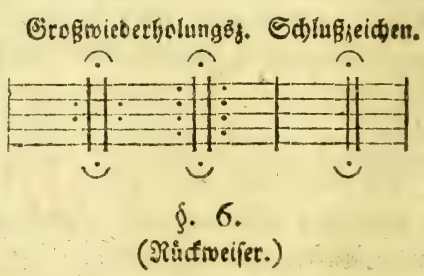
vom Zeichen eingeschlossenen Takte auch wohl noch das Wort bis, zweimahl, und über dasselbe einen Bogen. Z. B.



2) Das mitlere setzt man ans Ende des ersten Theils; es zeigt an, daß hier der erste Theil zu Ende ist, aber auch, daß er noch einmal sol wiederholt werden.



3) Das grosse setzt man ans Ende des Tonstücks; hat dieses zwei Theile, so wird der zweite wiederholt; hat es aber nur einen Theil, so mus das ganze Stück noch einmahl gespielt werden. – Hat das Stück nur einen Theil, welcher nicht wiederholt werden sol, oder man sol den zweiten Theil nur einmahl spielen, so setzt man das Schluszeichen.



§. 6.

(Rückweiser.)

Der Rückweiser oder das Eintretungszeichen weiset uns von der Note, bei welcher es stehet, auf eine
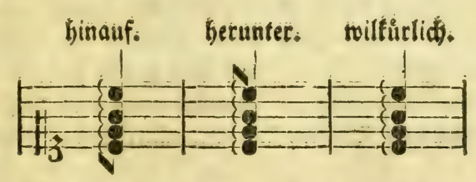
eine andere vorhergehende, die ein gleichgestaltetes Zeichen hat, um bei dieser wieder anzufangen. Man findet gewöhnlich die italiänischen Worte al oder dal Segno dabei. Z. B.

oder beides zugleich, auch wohl so:

§. 7.

(Arpeggiozeichen.)

Es findet sich oft vor Doppelgriffen ein Zeichen von dieser Gestalt {; dies zeigt an, daß die Töne nach einander angeschlagen werden sollen, man mus sie aber demohngeachtet liegen lassen; man nent dies arpeggiren. Da man aber die Töne von oben herunter und von unten hinauf anschlagen kan, so gibts auch dazu besondere Zeichen; doch wird dies sehr selten bestimt angezeigt, und mehrentheils dem Gutbefinden des Spielers überlassen. Z. B.



Anmerk. Wenn bei langen Noten das Wort arpeggio oder auch das vorhergehende Zeichen steht, so wird die Harmonie einigemahl hinauf oder herunter gebrochen; oder deutlicher: die vorgeschriebenen Töne werden nach einander hinauf und herunter und zwar einigemahl hintereinander angeschlagen.

§. 8.

(Ruhezeichen.)

Das Ruhezeichen 𝄐 wird auf verschiedene Weise gebraucht.
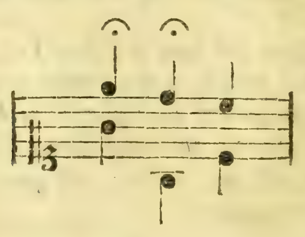
1) Findet sichs über einer Pause, so darf nur ein wenig eingehalten werden; und dies heist eine Generalpause. S. Abschn. III. Anmerk. 7.

2) Steht es über einer Note am Ende oder auch an einem andern Orte des Stücks, wobei die italiänischen Worte Fine oder il Fine stehen, so zeigt es den Schlus des Stücks an.

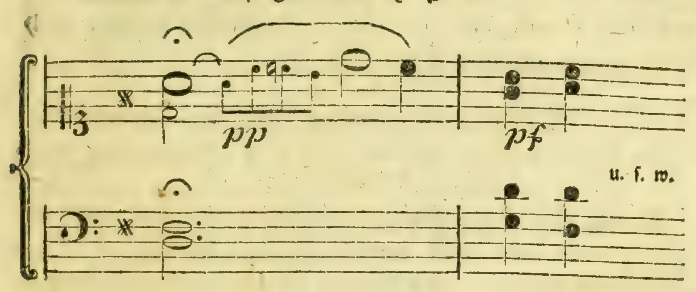
3) Findet sich dies Zeichen über den fünften Ton vom Grundtone an gezählt, so hat der Spieler Freiheit nach Wilkühr einige Töne hören zu lassen, oder kurz, er kan eine Cadenz machen.

Anmerk. 1. Die Cadenz hält sich bei einer Note in einem Tone auf, läst eine Menge Noten nach dem Gutdünken und Geschmack des Spielers hören, und löset sich endlich in den ordentlichen Triller auf.

Anmerk. 2. Es wäre zu wünschen, daß man die Cadenz allezeit durch zwei Ruhezeichen anzeigte, wie verschiedene Componisten thun, nämlich das erste auf die vorhergehende Note, und das zweite auf die, wo sie sol angebracht werden: so würde man es leicht von dem, welches den Schlus anzeigt, unterscheiden können.



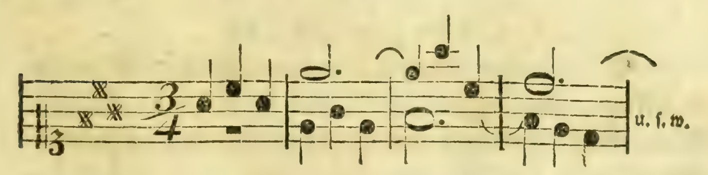
Anmerk. 3. Hieher gehört die Fermate, welche eine Art von kleiner Cadenz ist. Sie wird auch eben so angezeigt, und man mus die Note, worüber das Zeichen steht, so lange aushalten, bis der ausgehaltene Ton sich nach und nach verliert; wodurch der folgende stark-anzuschlagende Ton desto mehr auffält, und der Melodie Leben gibt. Bei langsamen affektvollen Stücken bringt man kleine Verzierungen an, welche man ganz schwach und langsam vorträgt und trit mit Stärke in den folgenden Satz. Z. B.



§. 9.

(Verbindungszeichen.)

Ein Bogen ohne Punkt [⌒ oder ⌣] zwischen zwei Noten bindet solche zusammen, das heist, nur die erste erhält einen Anschlag, die zweite aber gehet ohne Anschlag durch. Z. B.



Anmerk. 1. Dieser Bogen geht oft über den Taktstrich weg, so wie in dem eben angeführtem Beispiele, und dies ändert seine Bedeutung nicht.

Anmerk. 2. Die Noten, die durch den Bogen zusammen gebunden werden, brauchen nicht von einerlei Werthe

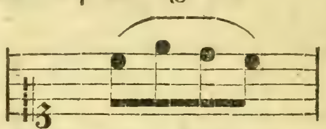
zu sein; die lange Note mus aber allemahl der kurzen vorausgehen.

Anmerk. 3. Bei sehr langen Aushaltungen hat man die Freiheit die gebundene Noten dann und wann wieder anzuschlagen, weil sonst der Ton ganz verschwindet.

§. 10.

(Zeichen zum Schleiffen.)

Ein gleichgestalter Bogen findet sich auch über einigen Noten, welche nicht auf einer Stelle stehen; hier zeigt er an, daß die Noten geschleift, mithin auch ausgehalten werden sollen. Z. B.

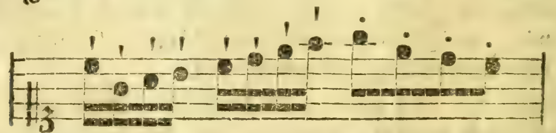


Anmerk. Schleiffen heist die Finger von der vorhergehenden Taste nicht eher aufheben, bis man die folgende berührt. Bei Figuren von zwei oder vier solcher Noten kriegt die erste und dritte einen etwas stärkern Druck, als die zweite und vierte. Bei Figuren von drei Noten die erste. Bei andern Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt; doch mus dieser Druck kaum zu bemerken sein.

§. 11.

(Zeichen zum Abstossen.)

Striche oder Punkte über den Noten (nicht neben denselben, wovon im II. Abschn. §. 11. und 12. die Rede war) bedeuten, daß sie kurz abgestossen werden sollen. Z. B.



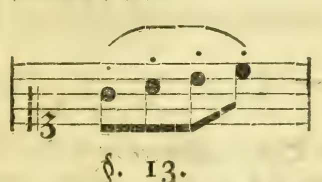
Anmerk.

Anmerk. Abstossen heist die Finger kurz oder schnel von den Tasten aufheben, so daß man jede so bezeichnete Note vor sich allein und sehr kurz ausübet, ohne ihren völligen Werth auszuhalten. Dergleichen Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte ausgehalten.

§. 12.

(Das Tragen der Töne.)
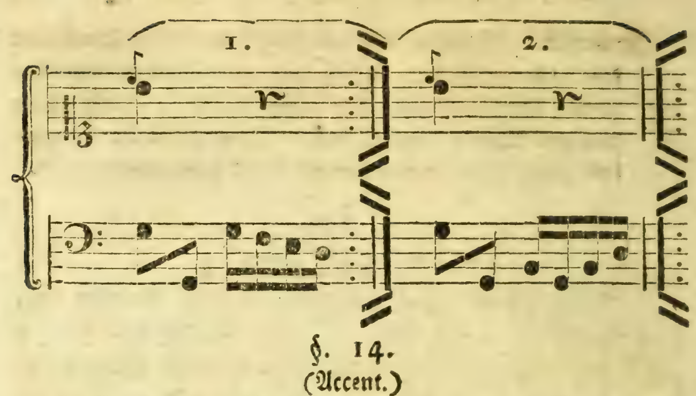
Man findet über den Noten auch Punkte und über denselben einen Bogen, hier müssen die Noten zwar gezogen werden, aber jede bekomt noch einen merklichen Druck. Man mus also den vorigen Ton noch nicht ganz verlassen, wenn man den folgenden schon anhebet, und also einen in den andern gleichsam hineinziehen. Man nent dies Verfahren das Tragen der Töne, welches auf dem Klaviere, nicht aber auf dem Flügel, ausgeführt werden kan; denn die Töne müssen gleichsam aneinander gekettet werden, wenn man es richtig ausüben wil.



§. 13.

(Doppelter Schlustakt.)

Oft sind die beiden lezten Takte eines Stücks, oder auch des ersten Theils desselben mit einem Bogen bezeichnet; hier läst man bei der Wiederholung den ersten Takt weg, und spielt den zweiten; denn der erste ist die Einleitung zum ersten, der andere aber znm zweiten Theile. Man sezt, dem Auge zu Hülfe zu kommen, ausser dem Bogen noch die Zahlen 1. und 2. drüber. Z. B.



§. 14.

(Accent.)

Noten die einen Accent (besondern Nachdruck) bekommen sollen, haben folgendes Zeichen: ^

Anmerk. Der Accent wird durch einen sanften Druck, ja nicht durch einen Stos, mit einer scheinbaren Verweilung auf dem Tone, worüber das erwähnte Zeichen stehet, ausgedrückt.

§. 15.

Ganze Stellen, welche nach und nach etwas langsamer vorgetragen werden sollen, haben folgendes Zeichen:

Anmerk. Das Langsamere mus aber nicht bis zum Adagio ausgedehnet werden, sondern man spielt nur almählich etwas Weniges, beinahe Unmerkliches langsamer, als es das Zeitmaas erfordert. – Man findet dies Verfahren bisweilen durch das italiänische Wort tardando angezeigt.

§. 16.

Einzelne Gedanken, die etwas langsamer (schleppend, anhaltend) gespielt werden können, sind so angezeigt.

Anmerk.

Anmerk. Hierbei gilt eben das, was in der vorigen Anmerkung erinnert worden ist: nur daß man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern gleich beim Eintrit des Zeichens etwas Weniges, ebenfals fast Unmerkliches langsamer nimt.

§. 17.

Zu den Passagen die etwas eilend vorgetragen werden können, werden diese Zeichen gebraucht:

und

Anmerk. 1. Was in den vorigen beiden Anmerkungen bemerkt ist, gilt auch bei diesem Zeichen. Nur merke man, daß die beiden erstern über die Notenzeile, diese hingegen unter dieselbe gesetzt werden.

Anmerk. 2. Diese fünf leztern Zeichen trift man bis jezt blos in des Hrn. Musikd. Türks Compositionen an, dem die Erfindung und Beschreibung derselben zugehört.

§. 18.

Noch müssen drei Zeichen angeführet werden, welche jezt häufig vorkommen. Sie sind:



Das erste zeigt an, daß man mit Stärke anfangen, und mit Schwäche endigen sol! das zweite, daß man schwach anfangen aber nach und nach stärker fortfahren sol; und das lezte bedeutet, daß man die Töne schwach angeben, nach und nach sie verstärken, und almählich wieder verschwinden lassen sol. Das erste bedeutet also eben das, was die italiänischen Worte diminuendo oder scemando sagen, und das zweite ist so viel als crescendo il forte.

Fünfter Abschnit.

Von den Tonarten.

§. 1.

(Was ist eine Tonart?)

Eine Tonart ist eine Reihe von Tönen, die in einem musikalischen Stücke zum Grunde liegen. Solcher Tonarten gibts in der Musik vier und zwanzig, davon zwölfe Dur- und zwölfe Moltonarten sind.

Anmerk. 1. Dur heist die Tonart, wenn die Terzie, oder der dritte Ton vom Grundtone in ihrer Tonleiter gros ist; Mol aber wenn er klein ist.

Anmerk. 2. Die Benennung dur und mol, hart und weich, komt von dem Effeckt her, den sie verursachen; man schlage einen Dur- und gleich darnach einen Molakkord an, so wird man es selbst empfinden. (Ein Ackord ist der dritte, fünfte und achte Ton vom Grundtone.)

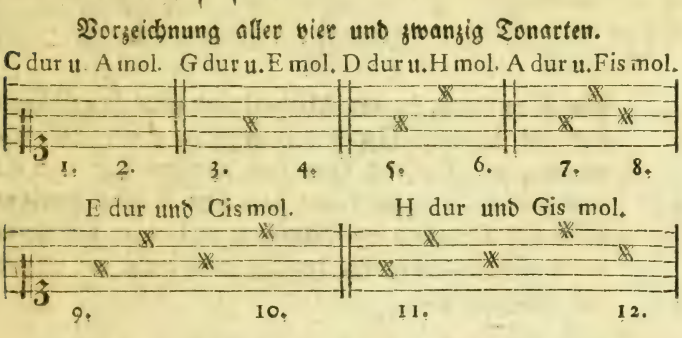
Anmerk. 3. Die Alten hatten sechs Tonarten, nämlich: die Dorische, Phrygische, Lydische, Myxolidische, Aeolische, Jonische; wovon eine jede ihren besondern Charackter hatte, und jede einer besondern Leidenschaft fähig war. – Wir haben nur zwei, nämlich Dur und Mol; doch unterscheidet sich jede der zwölf Dur und zwölf Moltonarten von den übrigen durch verschiedene eigene Intervalle, und bekomt dadurch ebenfals einen eigenen Charackter. Ueber die Tonarten der Alten kan Kleins Versuch der praktischen Musik S. 47, und Marpurgs Singekunst S. 117.-128. nachgelesen werden.

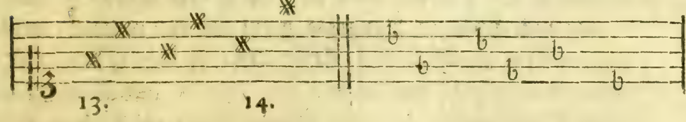
§. 2.

§. 2.

(Vorzeichnung.)

Alle diese Tonarten unterscheiden sich nun durch die Vorzeichnung, d. h. durch die gleich beim Anfange des Systems stehenden Versetzungszeichen. Doch haben allezeit zwei Tonarten einerlei Vorzeichnung, nämlich eine Dur= und eine Moltonart. Die Moltonart liegt eine kleine Terzie unter ihrer verwandten Durtonart: so ist z. B. von C dur die verwandte Moltonart A mol, von G dur ists E mol, von F dur D mol u, s. f.





Des dur und B mol. As dur und F mol.

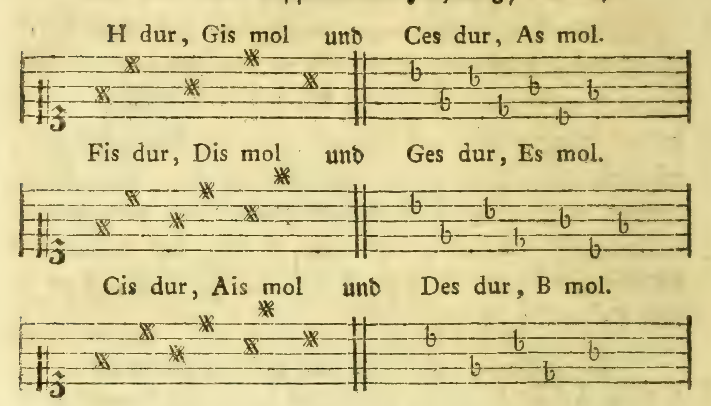
15. 16. 17. 18.

Es dur u. C mol. B dur u. G mol. F dur u. D mol. C dur u A mol.

19. 20. 21. 22. 23. 24.

Anmerk.

Anmerk. 1. Drei Dur- und drei Moltonarten erscheinen unter einer doppelten Vorzeichnung, nämlich:



aber Ces dur, As und Ais mol sind nicht so gebräuchlich als H dur, Gis und B mol. – Die Vorzeichnungen von Fis und Ges dur und von Dis und Es mol sind beide gebräuchlich; Des dur ist aber gewöhnlicher als Cis dur; wahrscheinlich weil es zu unbequem in der Vorzeichnung ist, welches auch wohl der Grund von Ais mol ist.

Anmerk 2. Man mus sich die Vorzeichnungen aller vier und zwanzig Tonarten wohl bekant machen, weil man kein musikalisches Stück ohne Fehler spielen kan, wenn man nicht vorher mit der Tonart und ihrer Tonleiter bekant ist. – Die Vorzeichnung wird zwar nur in einer Oktave aufgestelt, sie erstreckt sich aber auf alle hohe und tiefe Oktaven.

Anmerk. 3. Man findet in alten Sachen, daß in den Moltonarten, die mit Been bezeichnet sind, ein Bee fehlt, wodurch ein Anfänger leicht irre werden könte. Allein dies ausgelassene Bee wird jedesmahl, wenn der Ton vorkomt, vor die Note gesetzt. So findet man

G mol mit einem Bee, C mol mit zweien vorgezeichnet. u. s. f.

Anmerk. 4. Je mehr Quinten (der fünfte Ton vom Grundtone) man von C hinaufsteigt, je mehr Kreutze werden vorgezeichnet, nämlich das hinzukommende Kreutz ist allemahl der Leiteton oder das Semitonium charakteristikum. Z. B. In G dur ist ein Kreutz; in D dur zwei und u. s. f. – Je mehr Quinten man aber von c herabgeht, je mehr Bee kommen zur Vorzeichnung, nämlich der Ton, vor welchen das Bee gesetzt wird, ist allemahl die nächstfolgende Tonart. So ist in F dur ein Bee vorgezeichnet, nämlich vor h; die Tonart B dur hat also zwei Bee u. s. w. Eben so macht man es mit den Moltonarten. Man sehe die vorige Tabelle.

Anmerk. 5. Die Kreutze oder Bee die beim Anfange des Stücks stehen, heissen wesentliche Versetzungszeichen, und gelten in dem ganzen Notenplane bis zu Ende des Stücks; die aber durch die Modulation oder Ausweichung hinzukommen, heissen Veränderliche oder Zufällige, und gelten nur in dem Takte, in welchem sie vorkommen. So heissen denn die Töne, die durch die wesentlichen Versetzungszeichen da sind, wesentliche Töne, die aber ausser diesen durch die zufälligen Versetzungszeichen gemacht werden, zufällige.

Anmerk. 6. Die Vorzeichnung wird gleich hinter den Schlüssel gesetzt, und bei jeder Zeile wiederholt. Doch findet man auch bei geschriebenen Musikalien die Vorzeichnung blos beim Anfange der ersten Zeile, welche durch das ganze Stück gilt, wenn nicht eine andere mit ihr vertauscht wird. Es wäre aber besser sie würde bei jeder Zeile von neuen aufgeführt; denn das Weglassen derselben kan zu vielen Fehlern Anlas geben, zumahl bei ungeübten Spielern.

§. 3.

§. 3.

(Wozu dienen die Vorzeichnungen?)

Die Vorzeichnungen dienen uns dazu, daß wir wissen können, aus welcher Tonart dieses oder jenes Stück geht, oder was es für einen Ton zum Grund- oder Haupttone hat. Da aber nach dem vorigen §. allezeit zwei Tonarten, nämlich eine Dur- und eine Moltonart, eine und ebendieselbe Vorzeichnung haben, so mus es noch andere Merkmahle geben, die uns auf den Hauptton hinführen, und diese sind der Leiteton und die Schlusnote.

§. 4.

(Leiteton.)

Der Leiteton, (oder wie er sonst heist, das Semitonium charackteristikum), zeigt sich gemeiniglich in den ersten Takten des Stücks, oder doch gewis nicht weit davon; es sind wenige Fälle, wo man ihn nicht findet, und wo das ist, dann hält man sich an das letzte Merkmahl, nämlich an die Schlusnote.

Anmerk. Leiteton heist er, weil er uns gleichsam in die Tonart leitet und führet: und er ist der nächste halbe Ton unter jeder Tonart, z. B. von C ist er h; von G, fis; von Es, d u. s. w. Man nent ihn gemeiniglich den Charackter; aber der Charackter eines Tonstücks ist ganz was anders, wovon man den IXten Abschnit §. 6. nachsehen kan.

§. 5.

(Schlusnote.)

Wenn die Vorzeichnung und der Leiteton uns die Tonart nicht angeben, so mus man die Schlusnote des Basses vorzüglich oder auch die Hauptstimme des Diskantes, nicht aber die Mittel-

stimme

stimme aufsuchen, welche uns sagt in welcher Tonart das Stück gesetzt ist. Doch wolte ich lieber den Leiteton für das Hauptkennzeichen ausgeben.

Anmerk. 1. Man gibt den letzten Ton eines musikalischen Stücks für das entscheidende Kenzeichen der Tonart, in welcher das Stück gesetzt ist, aus: daß man aber nicht ganz sicher dabei ist, zeigen Musikstücke neuerer Componisten, die oft durch eine Ausweichung in einem andern Tone, als der Hauptton ist, schliessen.

Anmerk. 2. In der Kunstsprache heist die Hauptnote einer Tonart Prime, Principal- Schlus- oder Endnote; die Terzie, Mediante; die Quinte, Dominante, und die Septime Semitonium.

§. 6.

(Auf- und Absteigen der Tonleiter.)

Die Durtonleiter steigt eben so hinauf als herunter; aber die Moltonleiter nimt einen andern Gang hinauf als herunter, und nach ihrem Heruntergehen wird auch die Vorzeichnung eingerichtet. Um den Anfänger mit den Tonleitern bekant zu machen, führe ich sie nebst ihren Vorzeichnungen folgender Gestalt auf:

Tonleiter der zwölf Durtonarten.

C dur	c	d	e	f	g	a	h	c.
G 1 Kreuz.	g	a	h	c	d	e	fis	g.
D 2 Kreuze.	d	e	fis	g	a	h	cis	d.
A 3 Kreuze.	a	h	cis	d	e	fis	gis	a.
E 4 Kreuze.	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e.
H 5 Kreuze.	h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h.
Fis 6 Kreuze.	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis.
oder:								
Ges 6 Bee.	ges	as	b	ces	des	es	f	ges.
Des 5 Bee.	des	es	f	ges	as	b	c	des.

As

As	4	Bee.	as	b	c	des	es	f	g	as.
Es	3	Bee.	es	f	g	as	b	c	d	es.
B	2	Bee.	b	c	d	es	f	g	a	b.
F	1	Bee.	f	g	a	b	c	d	e	f.

Tonleiter der zwölf Moltonarten, auf- und absteigend.

A. (hinauf)	a	h	c	d	e	fis	gis	a.	
	a	h	c	d	e	f	g	a.	(herab)
E 1 Kreuz.	e	fis	g	a	h	cis	dis	e.	
	e	fis	g	a	h	c	d	e.	
H 2 Kreuze.	h	cis	d	e	fis	gis	ais	h.	
	h	cis	d	e	fis	g	a	h.	
Fis 3 Kreuze.	fis	gis	a	h	cis	dis	eïs	fis.	
	fis	gis	a	h	cis	d	e	fis.	
Cis 4 Kreuze.	cis	dis	e	fis	gis	ais	his	cis.	
	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis.	
Gis 5 Kreuze.	gis	ais	h	cis	dis	eïs	fisfis	gis.	
	gis	ais	h	cis	dis	e	fis	gis.	
Dis 6 Kreuze.	dis	eïs	fis	gis	ais	his	ciscis	dis.	
oder:	dis	eïs	fis	gis	ais	h	cis	dis.	
Es 6 Bee.	es	f	ges	as	b	c	d	es.	
	es	f	ges	as	b	ces	des	es.	
B 5 Bee	b	c	des	es	f	g	a	b.	
	b	c	des	es	f	ges	as	b.	
F 4 Bee.	f	g	as	b	c	d	e	f.	
	f	g	as	b	c	des	es	f.	

C.

C 3 Bee.	c	d	es	f	g	a	h	c.
	c	d	es	f	g	as	b	c.
G 2 Bee.	g	a	b	c	d	e	fis	g.
	g	a	b	c	d	es	f	g.
D 1 Bee.	d	e	f	g	a	h	cis	d.
	d	e	f	g	a	b	c	d.

Anmerk. 1. Hieraus sehen wir, daß die Durtonleiter in zwei ganzen, einen halben, drei ganzen und einen halben Ton hinaufsteigt; herunter aber durch einen halben, drei ganze, einen halben und zwei ganze. Die Moltonleiter aber steigt hinauf durch einen ganzen, einen halben, vier ganze und einen halben; herab aber durch zwei ganze, einen halben, zwei ganze, einen halben und einen ganzen Ton.

Anmerk. 2. Warum die Tonleiter der Moltonarten anders hinauf als herabsteigt, davon ist die Ursache, daß man im Aufsteigen, um in die Oktave schliessen zu können, die grosse Septime als den Leiteton, oder wie ihn die Franzosen sehr wohl nennen, den ton sensible, nöthig hat. Daher mus um dieses Intervals willen im Aufsteigen auch aus der kleinen Sexte eine grosse gemacht werden, damit von der kleinen Sexte kein übermässiger Sekundensprung zu der grossen Septime entstehe. — Doch findet man Beispiele genug, worin so wohl beim Hinauf- als Heruntergehen die kleine Sexte und grosse Septime vorkommen.

Anmerk. 3. Die grossen Sexten und Septimen werden bei den Moltonarten nicht vorgezeichnet, wohl aber die kleinen, weil nämlich die kleinen viel öfterer vorkommen, als die grossen. Es werden daher die grossen jedesmahl durch ein Kreutz, oder wenn Bee vorgezeichnet sind, durch ein Beequadrat angezeigt.

Anmerk. 4. Der Lehrer mus seinem Schüler gleich anfänglich Stücke aus Dur- und Moltonarten aufgeben, weil ihm sonst, wenn er immer aus Durtonarten spielt, die Moltonarten äusserst schwer vorkommen. – Ich glaube, man kan hierin nicht besser verfahren, als wenn man mit Stücken aus C dur und A mol anfängt, hierauf solche aufgibt, wo ein Kreuz und ein Bee vorgezeichnet ist, und in der Zahl der Kreutze und Bee fortschreitet: so lernt der Lehrling nicht nur aus Dur- und Moltonarten spielen, sondern auch aus denjenigen Tonarten, in welchen mehrere Kreuze und Bee vorgezeichnet sind, und dies ohne grosse Schwierigkeit. Bei diesem Abschnit ist Marpurgs Anleitung zum Klavierspielen S. 30-36 zu vergleichen.

Sechster Abschnit.

Vom Takte und desselben verschiedenen Arten.

§. 1.

(Was ist der Takt?)

Der Takt ist eine abgemessene Eintheilung einer Anzahl von Noten, die in einer gewissen Zeit vorgetragen werden sollen. Er ist also das in der Musik, was im gemeinen Leben das Maas oder Gewicht ist. Die Töne werden gleichsam durch den Takt abgewogen, und die Melodie, der Gesang oder die ganze Musik erhält durch demselben ihre rechte Gestalt.

Anmerk. 1. Man muß allen Fleis anwenden, den Takt richtig zu fassen, und dies geschieht, wenn der Anfänger auf dem Klaviere oder überhaupt in der Musik, seine ihm anfänglich vorgegebenen Stücke so lauge übt,

bis

bis man auch nicht das geringste am Takte vermisset. Es wird dies durch nichts mehr gestört, als wenn dem Discipel eine Note mehrmals hintereinander zu wiederholen erlaubt wird.

Anmerk. 2. Von welchem Gewicht diese Bemerkung ist, kan jeder in der Folge bei sich selbst wahrnehmen. Hat der Schüler Erlaubnis seine ersten Anfangsstücke ohne Takt daher zu stolpern, so kan er versichert sein, daß für ihm der Takt auf immer eine unauflösliche Schwierigkeit sein wird, da er ihn im Gegentheil, wenn er sich von Anfange dran gewöhnt, fassen wird, ohne daß ers selbst bemerkt.

Anmerk. 3. Ist der Discipel etwas weiter, so ist nichts besser ihn noch recht fest im Takte zu machen, als die Begleitung; indem entweder der Lehrer mit der Violin seine Stücke begleitet, oder noch besser, wenn er mit seinem Schüler Doppelsonaten, d. h., Sonaten für vier Hände spielt; denn durch die Begleitung wird der Lehrling im Takte fester, sie führt ihn tiefer in die Harmonie, und macht ihn damit bekanter.

§. 2.

(Entstehung der Taktarten.)

Da der Takt das Zeitmaas der Musik ist, alles Maas aber anfangs wilkürlich und folglich verschieden ist, so mus auch der Takt verschieden erfunden worden sein. Mancher theilte sich nämlich sein Ganzes in so viele, der andere wieder in so viele Theile, und daher sind die verschiedenen Taktarten entstanden.

§. 3.

(Verschiedene Arten desselben.)

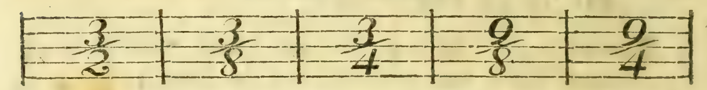
Alle diese Taktarten kan man in zwei Theile theilen, nämlich in **geraden** Takt, d. h. der zwei glei-

che Theile hat, und in ungeraden oder den, der zwei ungleiche Theile hat. Damit man nun gleich beim Anfange des Stücks wissen könne, was für Takt im Stücke herscht, so bedient man sich gewisser Zeichen, die man dem Stücke vorsezt. Die jezt gebräuchlichsten Taktarten sind folgende:

Gerade Taktzeichen.

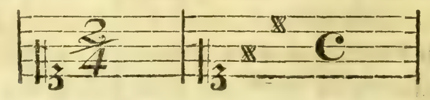


Ungerade Taktzeichen.



Anmerk. 1. Der $\frac{4}{4}$ Takt, der auch der ganze oder schlechte Takt genant und mit einem grossen C ohne Strich angezeigt wird, ist die Haupttaktart unter allen, welche auch den Noten ihren Werth und ihre Namen gegeben hat. Denn die Namen, welche die Noten im $\frac{4}{4}$ Takte haben, behalten sie in allen übrigen Taktarten; denn sonst müste einerlei Note bald so, bald anders genant werden. Z. B. Eine Achtelnote, die im $\frac{4}{4}$ Takte ein Achtel heist, müste im $\frac{2}{4}$ Takte ein Viertel, im $\frac{3}{4}$ ein Sechstel u. s. w. genant werden, welches die Erlernung des Taktes sehr erschweren würde.

Anmerk. 2. Die Taktzeichen werden gleich unmittelbar nach dem Schlüssel gesetzt, wenn keine Vorzeichnung da ist; ist aber diese da, so stehet erst der Schlüssel, alsdann die Vorzeichnung und zulezt das Taktzeichen, welches durch das ganze Stück gilt, wenn nicht etwa eine andere Taktart mit der vorigen vertauscht wird. Z. B.



Anmerk.

Anmerk. 3. Der gerade Takt hat zwei Theile, den Niederschlag und den Aufzug, der ungerade aber drei, den Niederschlag, die Mitte und den Aufzug. – Keine Note darf nun aus einem Theile des Taktes in den andern verschoben werden, wenn man sagen wil, man spiele taktmässig.

Anmerk. 4. Der Strich durch das C, (₵) zeigt den Allabrevetakt an, worin die Noten noch einmahl so geschwind sind, als in dem gewöhnlichen geraden oder schlechten Takte. Die geschwindesten Noten in dieser Taktart sind Viertel oder höchstens Achtel. Der grosse Allabreve wird mit einer durchstrichenen $\frac{2}{2}$ bezeichnet, und die Bewegung ist noch geschwinder als im vorigen.

Anmerk. 5. Bisweilen ist der erste und lezte Takt eines Stücks nicht vol; aber diese beiden unvolständigen Takte machen einen Ganzen aus.

Anmerk. 6. Einige zählen den $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt zum ungeraden, weil sie (wenn der erste in zwei, und der zweite in vier Theile getheilt wird) ungerade Glieder haben; und geht man ins Einzelne, so ist die Behauptung richtig. Allein man kan sie wohl am richtigsten dreigliedrige gerade Taktarten nennen, und überhaupt alle Taktarten in vier Theile theilen, nämlich: 1) in einfache gerade Taktarten, wohin der C, ₵ und $\frac{2}{4}$ gehört $\frac{3}{8}$ 2) in einfache ungerade Taktarten, wohin $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ gehört: 3) in zusammengesezte gerade Taktarten, wozu man den $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ zählet: und 4) in zusammengesezte ungerade Taktarten wohin der $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ Takt gerechnet wird. Die erste Meinung finden wir in Löhleins Klavierschule, Th. 1. S. 5. die zweite in Marpurgs Anleitung zur Singekunst S. 69 und 70.

Anmerk. 7. Man nent gewöhnlich die ungeraden Taktarten Tripel- oder Trippeltakt, vermuthlich von triplex, weil er drei Glieder hat.

Anmerk. 8. Wie man es angreiffen müsse, Jemanden den Takt beizubringen, davon lassen sich viele Arten angeben. Es kan durch Aussprechen gewisser Zahlen, oder durch verschiedentliches Anschlagen eines Tons auf dem Klaviere in einem gewissen Zeitmaasse geschehen, oder auf andere Weise, wovon man in jeder Anweisung zur Musik Unterricht findet, z. B. in Löhleins Klavierschule Th. 1. S. 5. und 6., und in Marpurgs Anleitung zur Singekunst S. 79-82. – Die ganze Lehre vom Takte hat Scheibe am volständigsten abgehandelt. S. 193 f. Hier findet man alle Taktarten beisammen, auch die aller unbekantesten und ungewöhnlichsten.

Siebenter Abschnit.

Von der richtigen Fingersetzung oder Applikatur.

§. 1.

(Von der Fingersetzung überhaupt.)

Dieser Abschnit ist unstreitig einer der allerwichtigsten in einem Unterrichte dieser Art, welcher also nicht obenhin, wie es oft geschieht, angesehen werden darf. Hat man keine richtige Applikatur, so wird man nie ein Stück deutlich und fliessend vortragen können; sondern man wird bei jeder kleinen Schwierigkeit stolpern, und wo ist bei einem solchen Spielen Ausdruck zu erreichen? – Bequemlichkeit und guter Anstand sind die beiden Stücke, woraus alle Regeln hierüber abgeleitet werden müssen.

§. 2.

§. 2.

(Vorläufige Bemerkungen.)

1) Der Vordertheil des Armes mus etwas weniges nach dem Grifbrette herunterhängen, folglich die Hand tiefer als der Elbogen liegen.

§. 3.

2) Die Hand mus rund gemacht werden, und geschieht dies, so hat sich Niemand über die Kürze des Daumens und kleinen Fingers zu beklagen.

§. 4.

3) Die Nerven müssen nicht gespant werden: diese Steife oder Spannung ist der ganzen Spielart zuwider, denn die Hände müssen sich leicht und schnel bewegen, besonders wenn man die Hände geschwind ausdehnen und zusammenziehen sol, welches doch alle Augenblicke nöthig ist.

Anmerk. Alle Anfänger pflegen mit steiffen und ausgestreckten Fingern zu spielen; dies macht die ganze Hand steif, so daß sie nie werden fertig spielen lernen; nur bei Springen und Spannungen mus man die Finger etwas steif halten, ausserdem aber müssen sie schlaf sein.

§ 5.

4) Man bestrebe sich alle Finger gleich gelenk zu machen; weder der kleine Finger noch der Daumen müssen im Spielen ausgeschlossen werden.

Anmerk. Die Unrichtigkeit und Schädlichkeit der Meinung, als brauche man den Daumen zum Spielen nicht, ist zu gros und zu klar, als daß sie hier erst brauchte erwiesen zu werden.

§. 6.

5) Den Ellenbogen halte man am Leibe, und nicht schwebend, und die Hände drehe man auswärts.

§. 7.

6) Man mus bei dem Spielen beständig auf die Folge sehen, welche uns lehrt, was für Finger wir nehmen müssen.

§. 8.

7) Wenn man den Daumen nicht braucht, so halte man ihn in der Schwebe, d. h. mit den übrigen Fingern in gleicher Höhe und Tiefe. Man lasse ihn aber nicht herunterhängen, noch viel weniger beuge man ihn ein, und stecke ihn unter die übrigen Finger, oder stütze ihn gar auf das unter den Tasten befindliche Leistchen; sondern halte ihn so nahe als möglich an die übrigen Finger, denn sonst ist es nicht möglich, daß er seine Dienste thun kan.

Anmerk. Man zählt die Finger vom Daumen an, also ist dieser der erste und der kleine der fünfte.

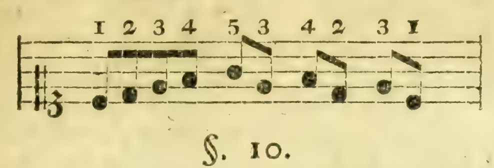
§. 9.

(Hauptregeln.)

I. Wenn es möglich ist, und es nicht andere Umstände verhindern, so mus man, wenn die Töne auf einander folgen, auch die Finger in ihrer natürlichen Ordnung folgen lassen. So nimt man zu zwei Tasten, die auf einander folgen, auch zwei auf einander folgende Finger. Steigt aber die Note vom ersten zum dritten Ton, so braucht man den ersten und dritten, oder den zweiten und vierten Finger u. s. w.
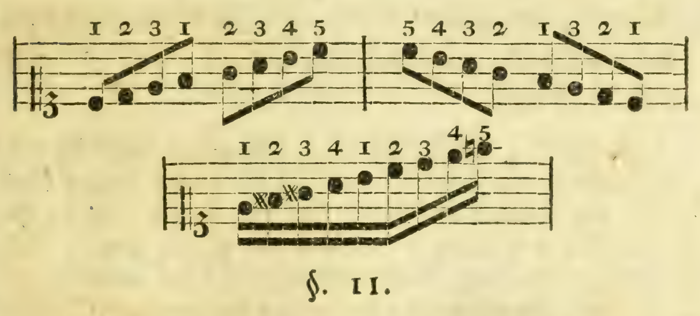
Diese

Diese Regel ist leicht zu begreiffen, denn die Natur lehrt sie uns. Z. B.



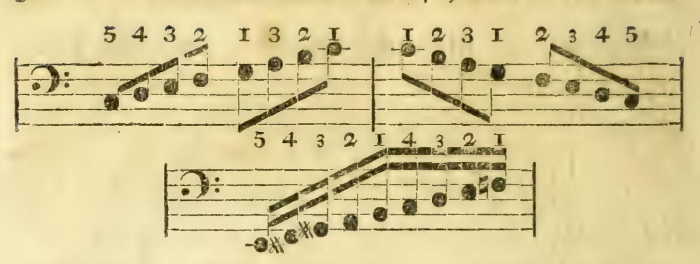
§. 10.

II. Da wir aber mit unsern fünf Fingern nur fünf Tasten anschlagen können, so müssen wir auf Mittel denken, uns mehrere Finger zu verschaffen, und dies geschieht durch folgende Hülfsmittel: man steckt bei der rechten Hand den Daumen unter den dritten und vierten Finger weg, wenn die Töne hinaufsteigen; gehen sie aber herunter, so setzt man den dritten oder vierten Finger über den Daumen weg, nie aber den fünften. Z. B.



§. 11.

III. Eben so, nur umgekehrt verhält sichs mit der linken Hand: steigen die Töne hinauf, so setzt der dritte und vierte Finger über den Daumen; und gehen sie herab, so steckt man den Daumen unter den dritten oder vierten Finger weg, nie aber unter den fünften. Z. B.



Anmerk. Wenn der Daumen unter den übrigen Fingern weggeht, so nent man es untersetzen; gehn aber die übrigen Finger unter den Daumen weg, übersetzen. Der Daumen ist vorzüglich geschickt sich unter die übrigen Finger zu biegen, und deswegen mus er sich, sobald es an Fingern fehlt, unter die übrigen biegen. Das übersetzen thun die übrigen Finger, und zwar aus eben der Ursache, um wiederum Finger zu verschaffen, so bald es daran fehlen wil.

§. 12.

IV. Man mus mit den grössern Fingern über die kleinern, nicht aber mit den kleinern über die grössern wegsteigen.

Anmerk. Das Uebersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberschlagen des zweiten Fingers über den dritten, des dritten über den zweiten, des vierten über den kleinen; imgleichen des kleinen Fingers über den Daumen ist verwerflich. Nur der dritte Finger kann bisweilen über den vierten hinwegsteigen.

§. 13.

V. Man kan einen Finger nicht zweimahl hinter einander gebrauchen, so wohl auf eben derselben, als auf verschiedenen Stuffen; sondern die Finger müssen immer nach einer gewissen Ordnung mit einander abwechseln.

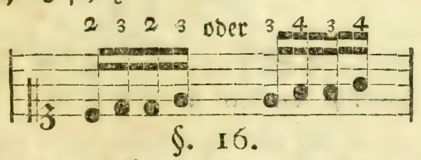
§. 14.

VI. Komt ein Ton mehreremahl unmittelbar hinter einander vor, so mus man mit zwei Fingern auf einer Taste abwechseln; man mus sie aber schnel aufheben, damit nicht ein Ton den andern gleichsam verschlinget.

Anmerk. Man verschone den Lehrling, so viel es möglich ist, mit Stücken worin Trommelbässe sind, d. h., wo der Bas gleichsam in einem Tone forttrommelt; denn hierdurch wird die linke Hand steif und ungeschickt, geschwinde Passagen vorzutragen.

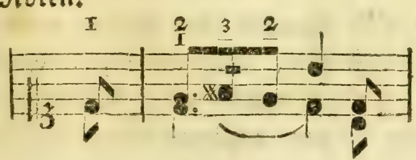
§. 15.

VII. Bei gebrochenen Sekunden mus ich nicht einerlei Finger auf einer Taste gebrauchen, sondern die Finger abwechseln lassen; denn dergleichen Stellen sollen gemeiniglich geschleift werden, welches mit einem Finger nicht geschehen kan.



§. 16.

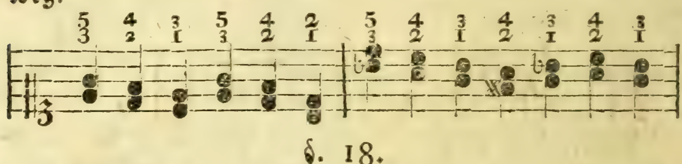
VIII. Zwei Klänge zusammen, die um eine Sekunde voneinander entfernt sind, werden mit zwei an einander liegenden Fingern gegriffen, welche es aber sein müssen, sieht man aus den vorhergehenden oder folgenden Noten.



§. 17.

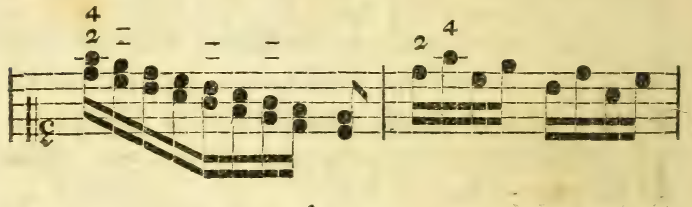
§. 17.

IX. Bei vorkommenden Terzien läst man, so viel es möglich ist, die Finger abwechseln; läst aber den Daumen und kleinen Finger von den Obertasten weg.



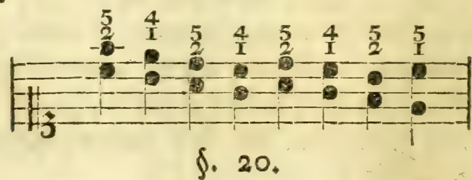
§. 18.

X. Viele und schnelle Terzien nimt man mit einerlei Fingern. Eben das findet bei gebrochenen Terzien statt.



§. 19.

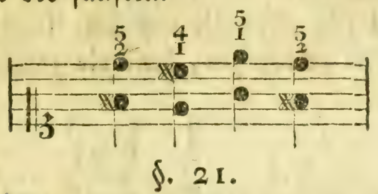
XI. Bei den Säzen, wo mehrere Quarten auf einander folgen, wechselt man mit den $\frac{4}{1}$ und $\frac{5}{2}$ Fingern ab.



§. 20.

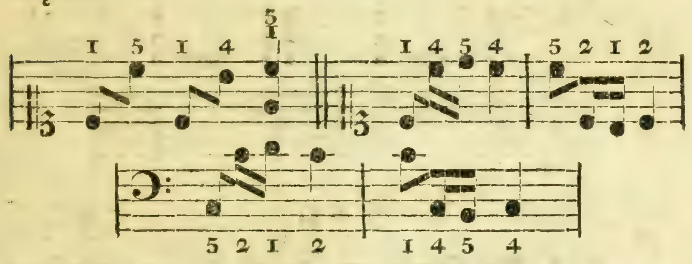
XII. Die Quinten und Sexten werden mit den $\frac{4}{1}$ oder $\frac{5}{1}$ $\frac{5}{2}$ gegriffen; und es wird, wenn mehrere hinter einander vorkommen, eben so, wie bei den Quarten mit den Fingern abgewechselt. Bei den Obertasten

ſten nimt man den zweiten ſtatt des erſten, und den vierten ſtatt des fünften.



§. 21.

XIII. Die Septimen und Oktaven greift man mit dem erſten und fünften Finger. Wer weit ſpannen kan, der kan auch zur Septime den vierten Finger nehmen. Man kan auch hier den Daumen und kleinen Finger auf die Obertaſten nehmen. Die ſpringenden Oktaven mus man oft mit dem erſten und vierten, oder mit dem fünften und zweiten Finger nehmen.

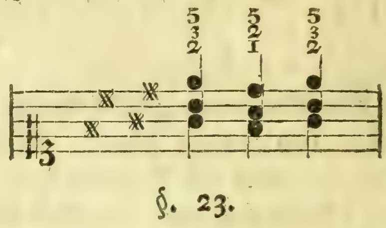


Anmerk. Eigentlich darf man den Daumen und kleinen Finger nicht zu den Obertaſten gebrauchen, weil ſie kleiner ſind als die übrigen Finger, ausgenommen bei Oktaven, und in Muſikſtücken, die aus Tonarten gehen, wo viele Kreutze und Bee vorgezeichnet ſind, oder im Nothfalle.

§. 22.

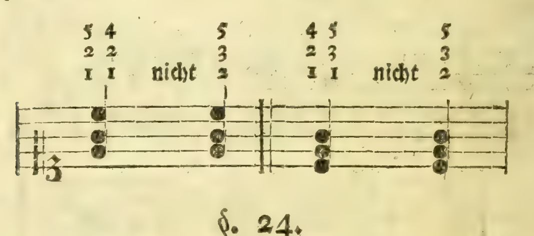
XIV. Es iſt oft beſſer, daß man den Daumen oder kleinen Finger auf die Obertaſten nimt, als daß man ſich übermäſſiger Spannungen erlaubt. Eben ſo

so verhält sichs bei mehrstimmigen Griffen, wenn die äussersten Stimmen auf den Obertasten liegen: hier braucht man den Daumen und den kleinen Finger ohne einen Fehler zu begehen, denn die ganze Hand wird hintergerückt.
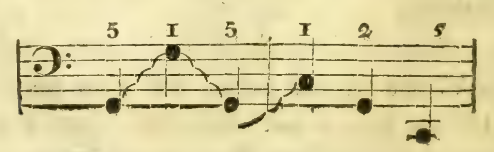


§. 23.

XV. Bei Akkorden gebraucht man gemeiniglich den $\begin{smallmatrix}5\\2\\1\end{smallmatrix}$ nicht $\begin{smallmatrix}5\\3\\2\end{smallmatrix}$, sonst steht der Daum vor dem Klaviere heraus.



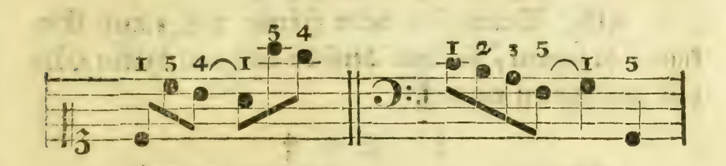
§. 24.

XVI. Bei Sprüngen, die die Oktave nicht überschreiten, mus man die Hand ausspannen, und nicht mit zusammengehaltenen Fingern bis zu dem vorgeschriebenen Tone bewegen. Eben so mus man sie in gewissen Fällen zusammenziehen.



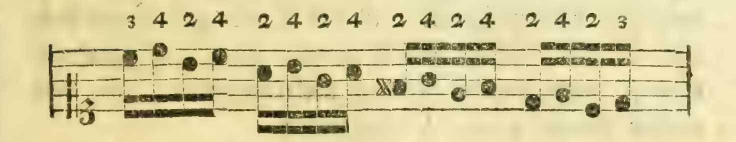
§. 25.

XVII. Oft mus man wegen der Folge einen oder mehrere Finger übergehen, wobei man die Hand ganz enge zusammen ziehen mus.



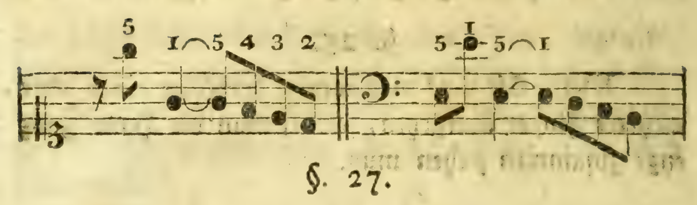
Anmerk. 1. Eben dies mus geschehen, wenn eine obenliegende Taste folget; ich muß den Daumen nehmen, damit der dritte oder vierte Finger über ihn weggehe, damit man nicht gezwungen wird den Daumen auf die obenliegenden Tasten zu gebrauchen.

Anmerk. 2. Es kommen ganze Passagen vor, welche dies Uebergehen der Finger verlangen, ohne welches Mittel dergleichen Sätze schwer auszuführen sind. Z. B.



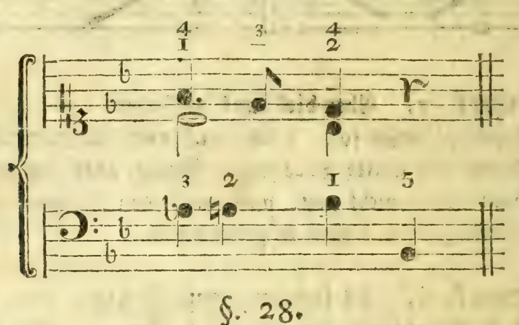
§. 26.

XVIII. Bisweilen mus man zwei Finger auf einer Note gebrauchen, um das alzuviele Springen der Hand zu vermeiden; allein hier darf man den Anschlag nicht erneuern.



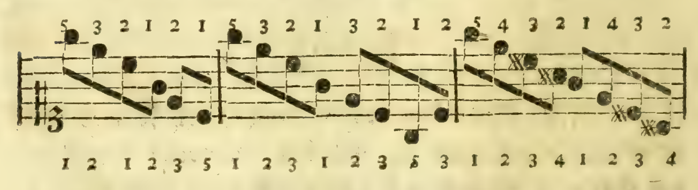
§. 27.

XIX. Wenn sich beide Hände auf einem Einklange begegnen, so mus derselbe auch mit beiden Händen genommen werden.



§. 28.

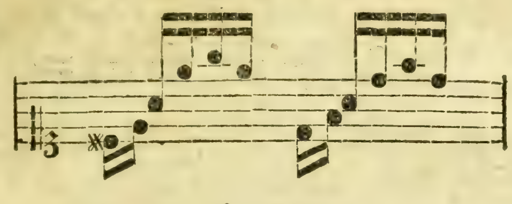
XX. Bei Sätzen, welche weit herabsteigen, mus ich in der rechten Hand den zweiten, dritten, auch wohl den vierten Finger über den Daumen hinwegsetzen, und in der linken den Daumen nach den zweiten, dritten oder vierten Finger unterwegsetzen, um mir wieder Finger genug zu verschaffen.



§. 29.

XXI. Es gibt Fälle, wo eine Hand der andern zu Hülfe komt. Man sieht dies gleich an der Schreibart,

art, denn die Striche der Noten, die die rechte Hand ſpielen ſol, gehen hinauf, da hergegen diejenigen, die die linke Hand ſpielt, herunter gehen

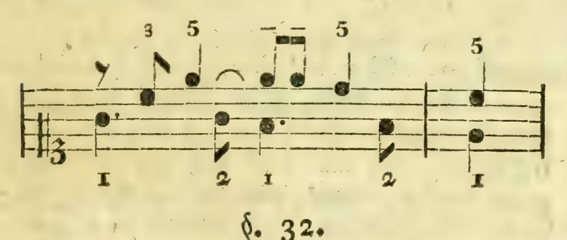


§. 30.

XXII. Bei Spannungen wird nach gar keiner Fingerſetzung gefragt, wenn man nur den Ton glück⸗lich erreichen und mitnehmen kan.

§. 31.

XXIII. Bey Bindungen iſt es erlaubt, einen Fin⸗ger mehrmals hintereinander zu nehmen.



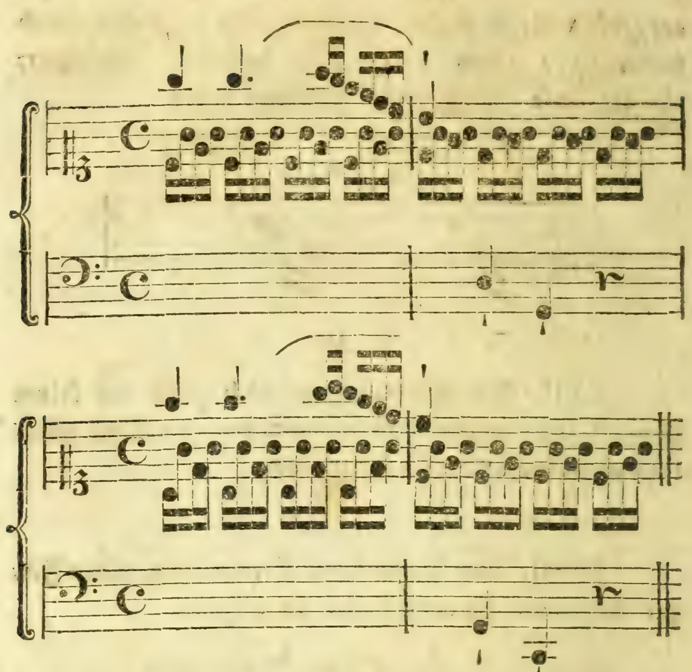
§. 32.

XXIV. Bei Fugen oder vielſtimmigen Sätzen müſſen oft beide Hände einander mit Fingern aushelfen, wenn ſie ſo nahe kommen, daß eine der andern bei⸗ſtehen kan.

§. 33.

XXV. Zuweilen ſchlägt eine Hand über der an⸗dern weg; welches ſich auch leicht bemerken läſt.

Anmerk.



Anmerk. 1. Man lasse sich dadurch nicht abschrecken, wenn man nicht weis, welche Finger man gebrauchen mus; sondern mache sich nur erst die gegebenen Regeln fest bekant, und man wird nach und nach im Stand gesetzt werden, etwas, ohne vorher auf die Finger zu denken, wegzuspielen. Zweifelhafte oder ganz ungewöhnliche Stellen und Sätze merke man sich, und wende sie auf wieder vorkommende an, und es wird gewis durch fleissige Uebung der Gebrauch der Finger so mechanisch, daß man auch die schwerersten Sachen, ohne nur an die Fingersetzung zu denken, richtig ausüben wird.

Anmerk. 2. Handsachen, als Uebungsexempel habe ich nicht beigefügt, theils um den Besitzern dieses Unterrichts im Klavierspielen nicht meine Composition aufzu-

zubringen, theils weil Kürze hier mein Hauptzweck war. Hat man diese wenigen angeführten Regeln richtig gefaßt, so kan man sie bei jedem Musikstücke anwenden. — Ueberdies weis ich, daß die Anfänger nicht auf die über die Noten gesetzten Zahlen sehen, oder wenn sie darauf sehen, nur dadurch aus dem Zusammenhange gebracht werden; weil sie ihre Augen nicht zugleich auf so viele Gegenstände richten können. — Nur wähle man nicht zu Anfangsstücken Compositionen solcher Spieler, die selbst keine gute Applikatur haben; denn sie tragen ihre schlechte Applikatur in ihre Compositionen über: man wähle auch nicht solche Stücke, in welchen die Melodie nicht hervorsticht. So würde ich z. B. die Lieder mit Melodien von D. Weis vorschlagen, ferner die leichten Sonaten von Türk und Wolf in Weimar, und überhaupt die Compositionen eines Hiller, Häßler, Türk, Benda, Reichard, Forkel, Eckard, Wolf und Bach, und anderer, diesen ähnliche, Meister.

Anmerk. 3. Weitläuftiger kan man sich über diesen Abschnit durch Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen Th. I. S. 13. f. und durch Marpurgs Anleitung S. 61-78. belehren.

Achter Abschnit.

Von den Manieren.

§. 1.

(Von den Manieren überhaupt.)

Die Manieren sind Verschönerungen und Ausschmückungen der Musik und vorzüglich der Melodie; denn sie hängen, nach Hrn. Bachs richtigem Ur-

theile, die Noten zusammen, und beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklåren; und geben Gelegenheit zum wahren Vortrage. Man theilt sie in Setz- und Spielmanieren ein; wovon die erstern nur dem Componisten, nicht aber dem Spieler, angehen, und weswegen wir uns blos mit den letztern beschäftigen. Sie werden theils durch gewisse Zeichen, theils durch kleine Nötchen, angezeigt; damit sie vor den Hauptnoten hervorstechen.

Anmerk. 1. Man versparte ehemals die Manieren bis der Lehrling etwas fertig spielen konte. Der Schade hat sich gefunden, und man ist jetzt anderer Meinung, und das mit Recht. Sie sind auch nicht solchen Schwierigkeiten unterworfen, als man gemeiniglich denkt. Man zeige seinem Schüler das Zeichen der Manier, und ihre Ausführung durch daneben gesetzte Noten: kan er sie nun ohne diese dabei gesetzten Noten ausüben, so mus er sie mit andern Noten im Zusammenhange üben. Hat er dies eine Zeitlang gethan, so wird er sich nicht mehr über ihre Schwierigkeit beklagen.

Anmerk. 2. Man mus nicht mehr Manieren vorbringen, als der Componist vorgeschrieben hat denn jeder Componist, der seine Stücke nicht wil verhunzen lassen, setzt alle Manieren hin, die er ausgeübt wissen wil. Das Gegentheil hören wir alle Tage, und dies komt von dem falschen Begriffe her, den man sich von den Manieren macht. Ganz recht sagt Marpurg: „ein Musikus der bei jeder Note trillert, komt mir vor „als eine affecktirte Schöne, die bei jedem Worte ei„nen Knicks macht.„ — Ein solcher Gebrauch derselben

selben ist wahre Verbrähmung der Melodie oder überhaupt der Musik. Nun denke man sich eine volstimmige Musik, wo sich bald dieser bald jener einfallen läst, eine Manier gleichsam von sich zu geben — was kan anders daraus entstehen, als Wirwar, Mislaut, der aller guten und reinen Harmonie zuwider ist.
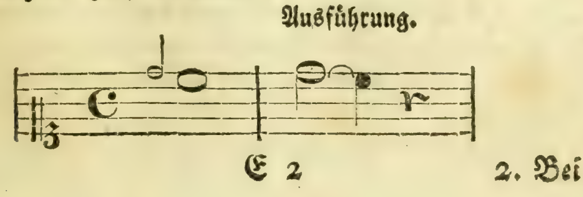
Anmerk. 3. Die Uebung in Manieren mus aber nicht blos mit der rechten, sondern auch mit der linken Hand angestelt werden, denn sie verschaffen Leichtigkeit und Fertigkeit im Spielen. Und überdem ist es ja höchst nöthig, da jezt oft dergleichen im Basse vorkommen, und man geschickt sein mus, alles mit der linken Hand nachzuahmen.

Anmerk. 4. Alle Manieren, die durch kleine Nötchen angezeigt werden, gehören zur folgenden Note, und ihr Werth wird der folgenden abgezogen, nicht aber der vorhergehenden. Sie werden auch allezeit zu der Basnote oder andern Stimmen zugleich angeschlagen, und durch sie schleift man in die Hauptnote sanft hinein.

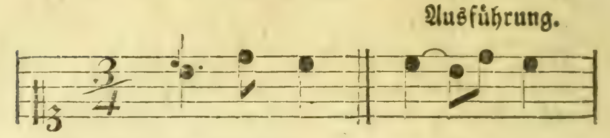
§. 2.
(Vorschläge.)

Der Vorschlag ist ein Ton, der in der Melodie zur Verzierung als eine Stuffe, von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen solte, komt, angeschlagen wird. Die Vorschläge sind am leichtesten zu fassen, daher machen wir mit denselben den Anfang. Es gibt vier Arten von Vorschlägen:

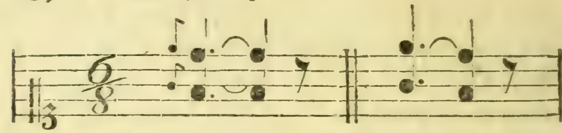
1) Der Vorschlag der die Hälfte der Note die gleiche Theile hat, wegnimt:



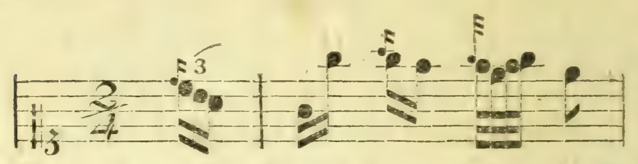
2) Bei ungleichen Theilen nimt er zwei Drittel:



3) Oder noch mehr:



4) Steht er vor kurzen Noten, so wird er schnel abgefertigt, so, daß die Hauptnote selbst fast gar nichts verliert:



Anmerk. 1. Die Vorschläge werdeu alle mit der Basnote zugleich angeschlagen, also nicht eher, wie die Anfänger beständig thun, und wozu die Schreibart einen in der Sache Unkundigen leicht verführen kan, da man die Vorschläge nicht über die Basnote, sondern etwas voraus setzt. Eben so ist es, wenn die Diskantstimme zwei oder mehr Noten über einander hat; hier müssen die übrigen Noten mit dem Vorschlage zugleich angeschlagen werden, und die oberste Note folgt allein nach. Es bekommen auch die Vorschläge mehr Nachdruck als selbst die Hauptnote, sie müssen aber sanft an dieselben geschleift werden: man nent dies einen Abzug. Der Grund hiervon liegt in der Singekunst, wo man die Silbe allezeit auf den Vorschlag auszusprechen anfängt.

Anmerk.

Anmerk. 2. Diese letzte Art wird oft fälschlich so ausgeübt: a) so wie man auch aus Figuren von zwei Noten, wovor ein Vorschlag stehet, Triolen macht, wie auch aus diesem Beispiel erhellet b).



Anmerk. 3. Man bezeichnete ehemals die Vorschläge durch Achtelnoten, sie mochten von welcher Art sein, als sie wolten; nunmehr aber werden sie meistentheils nach ihrer wahren Geltung angedeutet, welches für den Ausüber eine nicht geringe Erleichterung ist.

Anmerk. 4. Findet sich ein Vorschlag vor einer Hauptnote, an die noch eine durch das Verbindungszeichen angebunden ist, so nimt der Vorschlag die ganze Dauer der Hauptnote weg, und sie selbst trit erst zur Zeit der drangebundenen Note ein. Z. B.

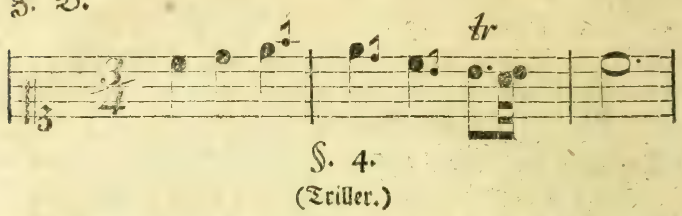
Ausübung.

§. 3.

(Nachschlag.)

Der Nachschlag schlept einen Ton hinter einer Note schwach nach, hinter der er steht, und dient zur Vorbereitung des folgenden Tons, der mit Stärke eintreten sol. Er wird jetzt sehr selten durch kleine Nötchen angezeigt, sondern vielmehr in gewöhnliche Noten ausgeschrieben. Komt er aber auf die erste Art vor, so mus man genau Acht haben, daß man ihn nicht für einen Vorschlag zur folgenden Note hält.

Um ihn von dem Vorschlage zu unterscheiden, thut man wohl, wenn man die Achtel oder Sechzentheilsschwänzchen gegen ihre vorhergehende Note zu kehrt. Z. B.

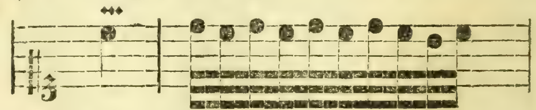


§. 4.

(Triller.)

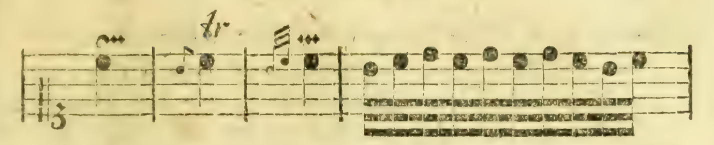
Der Triller ist eine Reihe in der grösten Geschwindigkeit hintereinander wiederholter fallender Vorschläge. Er kan auf jedem Takttheile angebracht werden; nur merke man, daß der unterste Ton des Trillers allezeit der Hauptton ist, und daß nicht dieser Hauptton, sondern der Nebenton oberwärts dem Triller anfängt. Es gibt vier Arten von Trillo, und diese sind:

1) Das simple Trillo, d. h., das Trillo ohne Vor- und Nachschlag, wird durch ⁓ angezeigt; steht aber tr. über der Note, so ists dem Gutbefinden des Spielers überlassen, welchen Triller er anbringen wil, nämlich von den drei ersten.

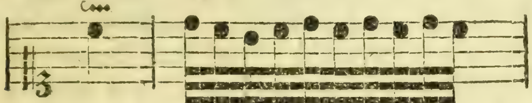


2) Der Triller von unten, das ist, der seinen Anfang mit einem Vorschlage von unten nimt. Er komt bei langen Noten vor, besonders aber am meisten vor Fermaten und Schlüssen. Es wird an das Zeichen noch ein Häckchen gehängt.

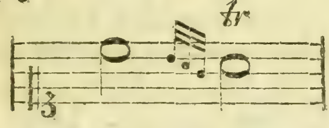
3) Der



3) Der Triller von oben, oder der gleichsam mit einem Vorschlage von oben anfängt. Er erfordert eine sehr lange Note, und komt bey wiederholter Note am meisten vor. Das Häckchen unterscheidet ihn vom vorigen.



Anmerk. Ausser dem Klaviere wird er dann und wann also angezeigt:



4) Der halbe oder sogenante Praltriller oder Abzug, welcher sich von dem kurzen Mordant blos durch das Strichelchen, das durch den ⁓ geht, unterscheidet. Er komt nur bei einer fallenden Sekunde vor, und mus mit Schärfe und möglichster Geschwindigkeit ausgeübt werden, um der Hauptnote mehr Glanz zu geben.

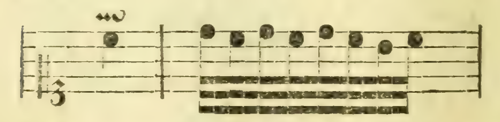


Anmerk. 1. Er mus recht prallen: der zulezt angeschlagene oberste Ton von diesem Triller wird geschnelt; dieses Schnellen macht ihn allein würklich, und mus mit ausserordentlicher Geschwindigkeit geschehen, so daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören.

Anmerk. 2. Die Noten des Trillers müssen alle gleich und geschwind seyn; deswegen darf man die Finger nicht zu hoch, auch nicht einen höher wie den andern, aufheben. Anfangs mache man ihn langsam, und darauf lasse man ihn an Geschwindigkeit zunehmen, aber allezeit gleich. Man mus ihn auch mit allen Fingern beider Hände, und zwar von Jugend auf üben, weil man dadurch Stärke und Fertigkeit in den Fingern erhält. -- Der höchste Ton bei dem Triller wird, wenn er zum leztenmahl vorkomt, geschnellt, d. h., daß man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das geschwindeste ganz krum eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurückziehet, und abgleiten läst. -- Bei affektvollen Stellen gehe man sparsam mit dieser Manier um.

Anmerk. 3. Man verwechsele die Zeichen ⁓ und ⁓ nicht mit einander, obs gleich einige für blosse Subtilität halten. -- Den Triller von oben und den von unten nent man auch zusammengsetzte Triller.

Anmerk. 4. Die erstern drei Arten von Trillo erhalten allezeit einen Nachschlag, worunter man die beiden lezten von unten auf angehängten Töne versteht, so lange es nämlich das Tempo des Musikstücks erlaubt; denn durch den Nachschlag bekomt das Trillo erst seine rechte Gestalt. Oft wird der Nachschlag ausdrücklich angezeigt.



Anmerk. 5. In der rechten Hand wird der Triller mit dem zweiten und dritten, und mit dem dritten und vierten Finger gemacht; in der linken aber mit dem ersten und zweiten, und mit dem zweiten und dritten.

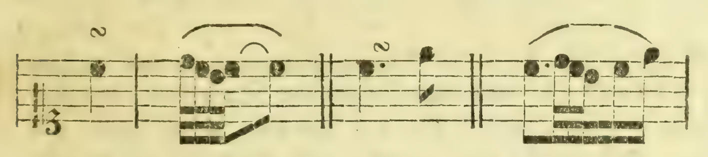
§. 5.

§. 5.

(Doppelschlag.)

Der Doppelschlag, welcher einen Ton über der Hauptnote anfängt, den Hauptton selbst hören läst, einen Ton tiefer geht und auf den Hauptton wieder zurückkehret, komt vor:

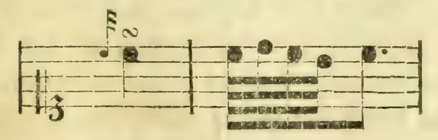
1) allein, entweder über einer, oder zwischen zwei Noten, wo er die Noten mit einander verbindet.



2) unter ihn das Zeichen des Praltrillers, welche zusammengesetzte Manier man sich am deutlichsten vorstellen kan, wenn man sich einen Praltriller mit einem Nachschlage denkt.

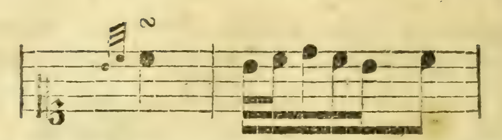


3) vor ihn eine kleine dreigeschwänzte Note:

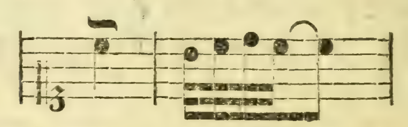


4) oder zwei kleine dreigeschwänzte Noten, die man aber nicht für Vorschläge halten, sondern so geschwind als möglich an den Doppelschlag hängen und mit ihm verbinden mus.

Anmerk.
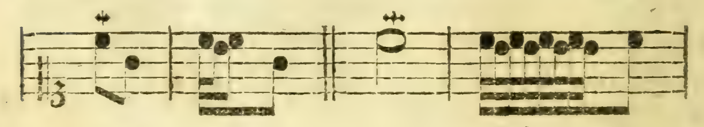


Anmerk. 1. Man kan diese Manier den Doppelschlag von unten nennen, welche auch ihr eigenes Zeichen, nämlich das umgekehrte Zeichen des Doppelschlages, hat: z. B.



Anmerk. 2. Der Doppelschlag wird in der rechten Hand mit dem dritten, zweiten und ersten, oder mit dem vierten, dritten und zweiten, in der linken mit dem ersten, zweiten und dritten, oder mit dem zweiten, dritten und vierten Finger gemacht.

§. 6.
(Mordant.)

Der Mordant, bei welchem man die Hauptnote und die Note unter derselben hören läst, und wieder zum Hauptton zurückkehret, hängt die Noten zusammen, und gibt ihnen Glanz. Er ist entweder kurz oder lang. Das Zeichen des kurzen Mordanten ist dem Zeichen des Praltrillers gleich; das Strichelchen, das durch den ⁺⁺ geht, unterscheidet sie von einander. Das Zeichen des langen ist wie das Zeichen des gewöhnlichen Trillers; aber auch hier ist das Strichelchen durch den ⁺⁺⁺ das Entscheidungszeichen.



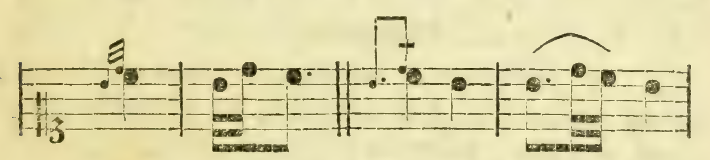
Anmerk. 1. Der kurze Mordant wird niemals verlängert, wohl aber der lange, sobald als es nöthig ist.

Anmerk. 2. Der Mordant wird in der rechten Hand mit dem dritten und zweiten, oder vierten und dritten Finger gemacht, in der linken mit dem ersten und zweiten, zweiten und dritten, oder dritten und vierten Finger.

§. 7.

(Doppelvorschlag.)

Er besteht aus einem Vorschlage von unten und einem von oben, daher auch sein Name komt. Er ist entweder kurz oder lang, und wird nur vor langen Noten und vor solchen gebraucht, die den Plaz des langen Taktheils einnehmen. Beide werden durch kleine, vor die Hauptnote gesezte, Nötchen angezeigt. Herr Bach nent ihn den Anschlag.



Anmerk. Die erste Note des langen Doppelschlages mus allezeit stark, die folgende aber nebst der Hauptnote schwach angeschlagen werden. Die lezte wird so kurz als möglich an die Hauptnote gehängt, und alle drei werden geschleift.
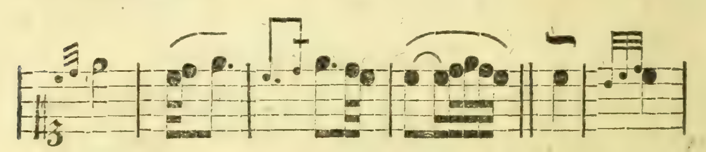
§. 8.

(Schleifer.)

Der Schleifer komt mit und ohne einem Punkte vor, und er heist deswegen Schleifer, weil er den in den Noten liegenden Gedanken fliessend macht. Er

kan

kan auf einem langen Taktheile, vor einer etwas langen Note oder auch vor einer kurzen, wenn die Bewegung etwas langsam ist, angebracht werden. Der Schleifer ohne Punkt besteht so wohl aus zwei als aus drei Noten. Im letzten Falle pflegt man ihn auch durch das verkehrte Zeichen des Doppelschlages (∽) anzudeuten.



Anmerk. Wenn er einen Punkt bey sich hat, so wird die erste Note ganz stark, die zweite aber nebst der Hauptnote sehr schwach angegeben, so daß sie ganz zusammenfliessen.

§. 9.

(Schneller.)

Der Schneller, welcher den Hauptton und den nächsten drüber hören läst, wird durch zwei kleine Noten angezeigt, welche so schnel als möglich abgefertigt werden müssen; die Hauptnote erhält aber einen gelinden Druck. Er komt allezeit bei gestossenen und geschwinden Noten vor, und ist in den Noten völlig dem Praltriller åhnlich.

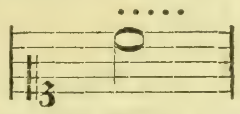


Anmerk. Diese Manier können blos die stärksten und fertigsten Finger gut vortragen.

§. 10.

(Bebung.)
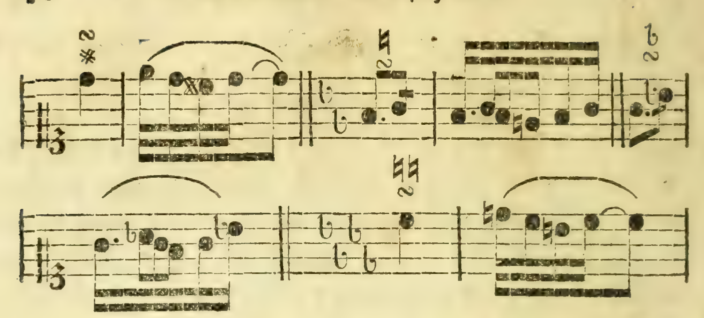
Die Bebung, welche ein starkes und zitterndes Eindrücken des Fingers auf der Taste bei einer langen und affecktuösen Note ist, macht man, wenn man die Taste mit den darauf liegendem Finger gleichsam wiegt. Ihre Ausübung kan besser gezeigt, als in Noten entworffen werden.



Anmerk. 1. So viel Punkte das Zeichen enthält, so viel Bewegungen sollen gemacht werden.

Anmerk. 2. Alle Manieren müssen sich genau nach dem Zeitmaasse des Stücks richten: ist dasselbe langsam, so werden sie auch langsam vorgetragen; ist es aber geschwind, so müssen sie auch geschwind abgefertiget werden.

Anmerk. 3. Eben so genau richten sich die Manieren nach den Tonarten der Musikstücke; kommen sie aber auf Tönen vor, vor denen keine Kreutze oder Bee stehen, und doch die Töne erhöhet oder erniediget werden sollen, so setzt man Kreutze, Bee oder das Wiederherstellungszeichen über und unter die Manieren. Man mus auch auf die Ausweichungen eines Gesangs in andere Tonarten acht geben, weil die Componisten oft die Versetzungszeichen nicht anzeigen, welches freilich zu wünschen wäre, welche man bey der Ausübung doch nicht vergessen darf. Man mus also wohl auf das Vorhergehende, auf die Folge und Ausweichung sehen.



Anmerk. 4. Um hierin weit zu kommen, so ists nöthig, daß man sein Gehör durch Anhörung guter Musiken übe, und vorzüglich den Generalbas studiere. Siehe auch bei diesem Abschnitte Marpurgs Anleitung S. 36-60, und Bachs Versuch nach.

Neunter Abschnit.

Vom Vortrage.

§. 1.

(Vom Vortrage überhaupt.)

Daß der Klavierspieler und Sänger wie der Redner durch einen guten Vortrag seine Geschicklichkeit vorzüglich zeigen könne, braucht keines Beweises. Dieser gute Vortrag besteht in der Fertigkeit die Empfindungen des Componisten nach ihrem wahren Inhalte vorzutragen. Denn in jedem Musikstücke, auch in denen, wo kein Text untergelegt ist, ist ein Gedanke. Diesen mus der Ausüber erforschen und durch richtigen Vortrag den Zuhörern fühlbar zu machen suchen.

Anmerk.

Anmerk. Herr Bach sagt: die Stärke eines Klavierspielers besteht nicht in der blossen Geschwindigkeit der Finger, nicht in blossen Läuffern und Kreuzspringen, sondern darin, daß man die Gedanken des Componisten deutlich, gefällig und rührend vortrage.

§. 2.

(Regeln.)

I. Will man ein musikalisches Stück richtig vortragen, so ist das erste, daß man die Eigenschaften des Klaviers oder Fortepiano ausforsche; denn man kan nicht ein Klavier oder ein Fortepiano wie das andere behandeln: dasjenige, welches nur eine leichte Behandlung verträgt, darf nicht zu hart angegriffen werden, sondern man mus den Ton durch einen gelinden Druck hervorbringen. Dasjenige aber, welches eine harte Behandlung verträgt, darf man nicht sanft anschlagen, denn sonst würde man den einen Ton hören, den andern nicht; sondern hier mus der Anschlag etwas stark sein.

§. 3.

II. Sobald ich nun die Eigenschaften des Instrumentes, das ich vor mir habe, kenne, so weis ich auch, was sich auf demselben anbringen läst oder nicht. So würde es z. B. lächerlich sein: wenn ich auf einem Flügel Bebungen, Bindungen u. d. gl. anbringen wolte, die nur dem Klaviere und noch dazu nur den guten Klavieren eigen sind. Dergleichen Zierrathen verunstalten, wenn sie auf einem solchen Instrumente angebracht werden, das Stück mehr, als daß sie es verschönern.

§. 4.

III. Kennt man nun sein Instrument, so mus man, um dem Inhalte, den der Componist in das Stück gelegt hat, treu zu bleiben, den Grad der Bewegung erforschen, d. h. wie langsam oder wie schnell das Stück gehen sol: denn es kan eine Stelle so verschieden vorgetragen werden, daß man sie nicht mehr für eine und eben dieselbe hält. Der Componist sagt uns deswegen durch beim Anfang des Stücks vorgeschriebene Worte die Bewegung voraus, in welcher es vorgetragen werden sol. So finden wir z. B. die Worte Langsam, Munter u. s. f. Allein man bedient sich bei grössern Stücken nicht deutscher sondern italiänischer Worte, weil die Italiäner ehemals die Lehrer der Musik waren. Die gebräuchlichsten von diesen Worten sind:

I. Sehr geschwinde.	I. Sehr langsam.
Allegro assai.	
Allegro di molto.	Adagio assai.
Allegro con spirito.	Adagio di molto.
Presto.	Largo assai.
Presto assai.	Largo di molto.
Prestissimo.	Lento assai.
Velocissimo.	Lento molto.
Vivacissimo.	
II. Geschwinde.	**II. Langsam.**
Allegro.	Adagio.
Allegro con moto.	Andante moderato.
Poco presto.	Largo.
Veloce.	Lento.
Vivace.	

III. Nicht

III. Nicht zu geschwinde.

Allegretto.
(un) Poco allegro.
(un) Poco vivace,
(un) Poco veloce.
Allegro ma non troppo.
(non tanto, non presto)
Allegretto ma non troppo.
Moderato.
Allegro moderato.
Allegretto moderato.
Allegro non molto.
Allegro non poco vivo.
Molto andante.

III. Nicht zu langsam.

Andante.
Andante con moto.
(un) Poco andante.
Andantino.
Andantino moderato.
Larghetto.
(un) Poco adagio.
Poco largo.
Poco lento.
Largo ma non troppo.

Anmerk. 1. Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich in gestossenen Noten, und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestelt. – Beim Allegro übereile man sich nicht zu sehr, und beim Adagio sey man nicht zu schläfrig.

Anmerk. 2. Freilich sind, leider! alle die Ausdrücke Andante, Allegro, Adagio u. s. w. schwankend und unbestimt, so daß der eine Spieler das Andante u. s. w. in diesem, der andere in jenem Zeitmaasse nimt. Diese Unvolkommenheit könte durch nichts als durch eine Pendeluhr abgeholfen werden, wovon in Herrn Musikdirektor Forkels musik. krit. Bibliothek, Th. 1. S. 258. Erwähnung geschiehet. — So könten wir aufs genaueste wissen, in welchem Zeitmaasse der Componist seine Composition vorgetragen haben wolle.

§. 5.

IV. Ausser diesen beim Anfang der Stücke gesetzten Worte hat man noch ein Kenzeichen, welches

freilich schon mehrere Untersuchung voraussetzt, nämlich: man mus die geschwindesten Noten des Stücks aufsuchen, und erforschen, wie langsam oder wie geschwind sie wollen vorgetragen sein; hiernach richtet man denn das Zeitmaas oder Tempo des Stücks ein.

§. 6.

V. Um dem Spieler noch mehr zu Hülfe zu kommen, setzt der Componist ausser jenen italiänischen Ausdrücken noch Worte beim Anfang des Stücks, welche den Charackter des Musikstücks bestimmen, was es für einen Effeckt verursachen, d. h., ob es uns in Freude oder Traurigkeit setzen sol. Diese Ausdrücke sind;

Affettuoso, rührend.
Amoroso, verliebt, zärtlich.
Arioso, sangbar.
Cantabile, sangbar.
Con afletto, mit Affeckt.
Con afflizzione, mit Betrübnis.
Con allegrezza, mit Munterkeit.
Con brio, schimmernd.
Con discrezione, mit kluger Beurtheilung.
Con espressione, mit Ausdruck.
Con fuoco, mit Feuer.
Con grazia, mit Anmuth.
Con moto, mit Bewegung.
Con spirito, geistreich, feurig.
Con tenerezza, mit Zärtlichkeit.
Con zelo, mit Feuer.
Dolce, dolcemente, con dolcezza, sanft, angenehm.
Doloroso, schmerzhaft.
Furioso, wütend.
Grave, ernsthaft (grave e maestoso)
Grazioso, gefällig, reitzend.
Innocentemente, unschuldig.
Lagrimoso, klagend.

Lamentabile, kläglich.
Languido, seufzend.
Lugubre, traurig.
Lulingando, schmeichelnd.
Maestoso, erhaben, majestätisch.
Mesto, betrübt.
Minacciloso, drohend.
Pesante, schwerfällig, schwermütig.
Pomposo, prächtig, volltönig.
Scherzando, scherzhaft, tändelnd.
Soave, soavemente, lieblich.
Sostenuto, mit aneinanderhangenden Tönen.
Sotto voce, mit halber Stimme oder Tone.
Staccato oder stoccato, mit abgerissenen Tönen.
Spiritoso / Spirituoso } S. con Spirito.
Tempo giusto, in der rechten und gehörigen Bewegung, d. h., nicht zu geschwind und nicht zu langsam.
Tenero, zärtlich.
Tranquillamente, zufrieden, ruhig, gelassen.

Anmerk. 1. Es ist aber auch gewöhnlich, daß man Worte sowol fürs Tempo, als für den Vortrag zusammensetzt, als: Adagio arioso, Andante innocentimente, Allegro di molto e con fuoco u. s. w.

Anmerk. 2. Einige Wörter richten sich nach der Taktbewegung gewisser Tänze. Z. B. Alla Polacca, oder Tempo della Polacca wie eine Polonoise; Tempo di Minuetto, in der Bewegung einer Menuet; Siciliano, alla Siciliano, in Bewegung und Art eines Sycilischen Schäfertanzes, also im $\frac{6}{8}$ Takte.

§. 7.

VI. Allein es ist nicht genug diese Ausdrücke zu kennen, man mus auch wissen, was für einen Anschlag dieser oder jener Ausdruck verlangt. So mus z. B.

1) Arioso, Cantabile u. s. w. mit so wenig Manieren, als möglich vorgetragen werden.

2) Allegro scherzando durch einen leichten, flüchtigen, aber auch deutlichen Anschlag ausgeführt werden, wobei die Finger schnel von den Tasten abgleiten müssen. Ueberhaupt hüte man sich vor der klebrichten Spielart, wo man die Noten über die Zeit liegen läst; aber auch vor der alzukurzen, wenn man die Noten nicht so lange aushält, als ihr Werth erfordert.

3) Doloroso mus hingegen mit an einander hangenden Tönen vorgetragen werden; es mus einem sostenuto oder cantabile ähnlich sehen. Hier mus man am wenigsten unzeitige Manieren machen, weil das Stück dadurch verunstaltet wird. Gleiche Beschaffenheit hat es mit dem Adagio.

4) Dolce, Lusingando wil seinem Charackter gemäs einen sanften, schmeichelhaften Vortrag haben.

5) Furioso mus hart und wütend und also mit sehr starken Tönen ausgeführet werden.

§. 8.

VII. Es finden sich aber auch zwischen den Notenzeilen italiänische Worte, welche den Vortrag einzelner Stellen des Stücks näher bestimmen: wir finden sie aber mehrentheils nur abgekürzet, wie folget;

All' unisono, all'otttava, unisoni, der Diskant sol die Töne des Basses, oder der Bas die Töne des Diskantes in der Oktave zugleich anschlagen. (unis., all' ott.)

Calando,

Calando, abnehmend.
Crescendo, (cresc.) anwachsend.
Crescendo il forte, (cresc. il. f.) zunehmend in der Stärke.
Poco crescendo, (*p* cresc.) ein wenig zunehmend.
Diminuendo, scemando, decrescendo, abnehmend.
Forte, stark; je stärker es sein sol; je mehr *f.* setzt man neben einander, als *f. ff. fff.*
Harpeggio, die Harmonie sol einigemahl hinauf und herunter gebrochen werden.
Mancando, abnehmend in Ansehung des Zeitmaasses.
Medesimo tempo, im vorigem Zeitmaasse.
Meno forte, (*mf.*) weniger stark als vorher.
Meno piano, (*mp.*) weniger schwach als vorher.
Mezzo forte, (*mf.*) halb stark.
Morendo, sterbend, abnehmend.
Perdendosi, verschwindend.
Piano, schwach, sanft, gelinde. *p pp ppp* S. forte.
Piano assai, so schwach als möglich.
Piano forte, (*pf.*) mäßig stark.
Rinforte, (rinf.) etwas stark.
Sempre piano, allezeit schwach.
Sempre forte, allezeit stark.
Senza tempo, (lat. ad libitum) ohne sich streng an den Takt zu binden.
Sforzando, (*Sforz.*) wachsend oder zunehmend.
Smorzando, (*Smorz.*) verschwindend.
Solo, einer allein.
Tardando, zögernd.
Tempo, a tempo, streng nach dem Takt.
Tempo primo, in der ersten Bewegung.
Tenuto, (*ten.*) die Note sol stark angegeben, und so lange sie dauret, ausgehalten werden.
Tutti, alle.

Anmerk. Man findet auch italiänische Worte am Ende des Stücks oder an andern Orten, die wir hier am schicklichsten beibringeu können. Sie sind:

Come sopra, wie oben.
Da Capo, vom Anfange.
Dal Segno, vom Zeichen an.
Fine oder il Fine zeigt das Ende an.
Si replica il Menuetto 1mo, wiederhole die erste Menuet.
Volti, si volti, si volti subito, wende um, wende geschwind um.

§. 9.

VIII. Zu diesen guten Vortrage gehört ferner die Deutlichkeit. Es gibt nämlich in der Musik wie in der Rede einzelne Gedanken, woraus Perioden, und dann aus diesen wieder ganze Sätze entstehen: sollen diese ihren Endzweck erreichen, sollen die Zuhörer was dabei empfinden, so müssen sie so vorgetragen werden, wie es ihr Inhalt und Charakter erfordert. Diese kleinen Abschnitte und Perioden müssen beim Vortrage erhoben und marquirt werden.

§. 10.

IX. Ferner gehört der Accent dazu, daß man nämlich so wohl die Hauptnote des Taktes, als des Gedankens und Periodens aushebe, und sie vor den übrigen mit einem vorzüglichem Nachdrucke belege. Im geraden Takte sind die 1, 3, 5, und 7te Note, im $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{4}$ allemahl die erste, im $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ die erste und vierte, und im $\frac{9}{8}$ die 1, 4, und 7te, und von Triolen die erste, allezeit diejenigen, welche man durch den Druck marquiren mus.

§. 11.

X. Auch der Auftakt ist seinem innerlichem Werthe nach kürzer als der Niedertakt; mithin bekomt dieser lezte einen gelinden Druck. — So verlangen auch die Dissonanzen mehr Stärke im Vortrage als die Consonanzen, weil sie diesen gleichsam zur Würze dienen, und ihnen den Geschmack geben.

Anmerk. Consonanzen sind wohlklingende, das Gehör beruhigende Intervallen; Dissonanzen aber nicht wohlklingende, das Gehör nicht beruhigende. Das weitläuftigere hiervon lehrt der Generalbas.

§. 12.

XI. Ueberhaupt mus der Spieler sich ganz in die Lage des Componisten sezen, bei traurigen Stellen wird er traurig, bei lustigen und fröhlichen Stellen wird er frölich. Er mus also selbst gerührt sein, wenn er andere rühren wil. Herr Bach sagt: aus der Seele mus man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel. — Ein Spieler der aus der Seele spielt, wird, wenn es der Affeckt erfordert, so gar Fehler wider den Takt, aber mit Fleis begehen, so bald er allein oder mit wenigen spielt, welche bald seinen Grund entdecken.

§. 13.

XII. Endlich mus derjenige, welcher sich eines guten Vortrags rühmen wil, die Stärke und Schwäche der Töne, ihren Druck, das Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen der Töne verstehen, und alles dies zu rechter Zeit anwenden können.

Anmerk. 1. Vieles was in diesen Abschnit gehörte, ist bereits in den vorigen abgehandelt, welches ich der Kürze wegen hier übergehen mus.

Anmerk. 2. Man ergreiffe nur alle mögliche Gelegenheit gute und volstimmige Musiken zu hören, vorzüglich aber gute Sänger, denn alles was man gut vortragen wil, mus man sich selbst vorsingen oder wenigstens singend denken können. Denn der Klavierspieler, so wie der Componist der nicht singen oder singend denken kan, wird auch nie im Stande sein, etwas singend vorzutragen und zu setzen, welches doch die Hauptsache eines Spielers und Componisten ist.

Anmerk. 3. Dieser Abschnit kan hier nicht weitläuftiger sein; ich verweise daher lieber auf Bachs Versuch S. 101. bis 115.



Register

der

vorzüglichen Sachen und Wörter.



Der Buchstab E. bedeutet die Einleitung, die erste Zahl den Abschnit, die zweite den Paragraph, und die dritte, so wie der Buchstab A die Anmerkung.

A.

B.

Be-

Forkel,

L.

M.

N.

O.

P.

Pral-

Takt-

U.

V.

Violin-

Verbesserung.

S. 51. Anmerk. 6. Z. 9. mus statt $\frac{3}{2}$ ein : stehen :

Georg Friedrich Wolfs,

Hochgräfl. Stolberg-Stolbergischen Kapellmeisters,

Unterricht
im
Klavierspielen.

Zweiter Theil,

welcher
die Grundregeln
des
Generalbasses
enthält.



Halle,
bei Johann Christian Hendel.
1789.





Vorrede.

Endlich erfülle ich denn das Versprechen, welches ich seit mehrern Jahren meinen Freunden und Discipeln gethan habe, nämlich: den zweiten Theil meines Unterrichts im Klavierspielen, welcher die Grundregeln des Generalbasses enthielte, herauszugeben. Kürze mit Deutlichkeit verbunden, war auch hier mein Hauptzweck. Möchte ich ihn doch so erreicht haben, wie ich mir vorgesetzt hatte! -- Denn ich habe auch bei diesem Theile mein Augenmerk blos auf den Anfänger des Generalbasses gerichtet; und nach diesem Maasstabe mus er beurtheilet werden.

Die

Die Werke aus denen ich geschöpft, und die zum fernern Studium des Generalbasses empfohlen zu werden verdienen, habe ich bei jedem Abschnitte getreulich genant.

Solte dieser zweite Theil den Beifall erhalten, den der erste erhalten hat, so werde ich mich glücklich schätzen diese Arbeit unternommen zu haben; und ihn volkommner zu machen mich bestreben. Geschrieben zu Stolberg, im Monat December 1788.

Der Verfasser.



Inhalt.

Abschnit.





Einleitung.

§. 1.

Wer den Generalbas lernen wil, der mus alle diejenigen Dinge bereits gefast haben, welche dazu gehören, ein musikalisches Stück vom Blatte zu spielen. Denn es ist nicht möglich selbst einige Stimmen zu erfinden, und zu den vorgeschriebenen Basnoten hinzuzugreiffen, wenn man die Basnoten nicht ohne Fehler abspielen kan.

Anmerk. 1. Der Generalbas ist diejenige Kunst, welche zu einer mit Zahlen oder Ziffern nebst andern Zeichen, welche man unter dem algemeinen Namen Signaturen begreift, versehenen Basstimme, noch mit der rechten Hand einige Stimmen oder Töne auf einem hierzu passendem Instrumente hinzuzugreiffen lehrt, woraus eine volstimmige Harmonie, oder die Verbindung der Klänge, die zu gleicher Zeit gehört werden, entsteht.

Anmerk. 2. Das Wort Generalbas komt her von bassus und generalis, d. h., der algemeine Bas, weil er nämlich die ganze Harmonie des Stücks in sich fast. Er wird auch bassus continuus oder nach dem italäni-

schen basso continuo genant, weil er ehemals ununterbrochen fortgieng, und also das Stück vom Anfange bis zu Ende begleitete. Fundamentum heist er, weil auf ihm die ganze Musik, so wie auf einem Grunde, ruhet.

Anmerk. 3. Derjenige, welcher diese Kunst in Ausübung bringet, heist ein Akkompagnist, von dem italiänischen Worte accompagnare, begleiten; und das Spielen selbst das Akkompagnement oder die Begleitung.

Anmerk. 4. Ehemals muste man alle Töne des Generalbasses ausschreiben, oder der Akkompagnist muste ihn aus der Partitur spielen; bis Ludovikus Viadana zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, ohngefähr 1705 oder 1706, diese Bezeichnungsart erfand. – Daß er aber der Erfinder des Generalbasses überhaupt sein solte, ist wohl nicht wahrscheinlich, da die Erfindung der Orgeln sehr alt ist, worauf man wahrscheinlich nicht blos die Melodie und den Bas, sondern gewis mehrere Töne dazu genommen haben wird.

§. 2.

Man sol also ein Stück, wenigstens ein leichtes, vom Blatte spielen können! – Hierzu gehört, daß man das Liniensystem, nebst dessen kleinen Nebenlinien kent; ferner die Musikschlüssel, wodurch die Noten erst ihre Namen erhalten. (Erster Theil, Abschn. 1, 1. u. 2.)

Anmerk. Bei Handsachen war es genug, wenn der Lehrling den Diskant- Violin- und Basschlüssel kante, weil die übrigen höchst selten bei dergleichen Stücken vorkommen. Nunmehr mus er aber sich mit dem Alt- und Tenorschlüssel und deren Tönen eben so bekant machen, weil der Generalbas nicht blos diejenigen Stellen

len begleitet, wo der Bas ausdrücklich mit hinzugesezt ist; sondern auch diejenigen, wo der Alt oder Tenor die Grundstimme haben, welches besonders der Fal in Fugen ist; oder in solchen Stücken, worin ein gewisser Saz oder Thema zum Grunde liegt, welchen eine Stimme anfängt, und welcher von den übrigen Stimmen nach gewissen Regeln der Kunst nachgeahmt wird. Statt nun diese Stellen in den Basschlüssel zu setzen, welches wegen der Höhe nicht einmahl geschehen kan, schreibt man die Töne so vor, wie sie in ihren Stimmen vorkommen, es mag Diskant, Alt, Tenor u. s. w. sein; weil man gewis voraussetzen kan, daß derjenige, der sich an das Akkompagnement wagt, die Töne in diesen Schlüsseln eben so schnel abspielen kan, als stünden sie im Diskant- oder Basschlüssel.

§. 3.

Er mus aber alle Noten dieser Schlüssel nicht blos nach ihren Namen und ihrer Lage, sondern auch nach ihrer Geltung und Eintheilung auf das genaueste kennen; ohne welche Kentnis man nicht im Stande ist auch die kleinste Stelle auszuführen. (Abschn. II.)

§. 4.

Er mus ferner die Pausen oder diejenigen Zeichen kennen, welche lehren, wann eher und wie lange man stille schweigen sol; weil diese Zeichen auch im Basse oder in der Grundstimme vorkommen. (Abschn. III.)

§. 5.

Er mus auch mit allen Zeichen, die theils die Wiederholung, theils das Ziehen, Stossen f. anzeigen, welche man unter dem algemeinen Namen

musika-

musikalische Nebenzeichen begreift, bekant sein; weil die Basstimme auch dies mit den übrigen Stimmen gemein hat (Abschn. IV.)

Anmerk. Vom Ruhezeichen wird unter dem Abschnitte vom Quartsextakkorde etwas vorkommen.

§. 6.

Nichts ist aber so wichtig für den Generalbassisten, als die Lehre von den Tonarten; denn er ist nicht im Stande die kleinste Stelle zu begleiten, wenn er nicht ganz mit der Haupttonart, und mit den Tonarten, in welche das Stück ausweichet, vertraut ist. (Abschn. V.)

§. 7.

So nöthig der Takt bei Handstücken ist, so nöthig ist er bei dem Akkompagnemente. Denn wie ist der Begleiter im Stande andere zu begleiten und im Gefühle des Taktes zu erhalten, wenn er selbst nicht fest darin ist. (Abschn. VI.)

§. 8.

Daß er auch die Fingersetzung oder Applikatur verstehen müsse, ist eben so klar, da kein Satz gedacht werden kan, der nicht seine eigene Fingersetzung erfordert. (Abschn. VII.)

§. 9.

Man mus sich auch beim Generalbasspielen eben so, wie bei Handsachen, in den Affeckt des Stücks versetzen, und nach dem Affeckte desselben seine Begleitung einrichten. Der sel. Bach sagt in seinem Versuche Th. 2. Cap. 29: der Akkompagnist

pagnist mus jedem Stücke die ihm zukommende Harmonie und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. (Absch. IX.)

§. 10.

Die Instrumente, welche zur Ausführung des Generalbasses am geschicktesten sind, sind unstreitig die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und Klavichord; wiewohl er auch auf andern Instrumenten, als: der Gambe, Laute, Harfe u. s. w. ausgeführt werden kan.

Anmerk. Ohne Begleitung eines Klavierinstruments kan kein volstimmiges Stück gut aufgeführt werden. Auch bei den stärksten Musiken vermisst man den Flügel, wenn er wegbleibt.. S. Bachs Versuch Th. 2. Einl. §. 7. und Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin gegebnen öffentlichen Musiken u. s. w. S. 6.

§. 11.

Der Generalbas wird nur auf ein Liniensystem geschrieben, und der Basschlüssel oder irgend ein anderer Schlüssel vorgesezt; doch kommen die übrigen Schlüssel mehrentheils erst in der Folge vor. Hierauf folgt die Vorzeichnung, welche die Tonart anzeigt, und dann das Zeichen, welches das Zeitmaas oder den Takt bestimt. Auf diesem Systeme stehen nun die Grundtöne oder der Bas, und über demselben die Signaturen, welche uns lehren, was für Töne, oder welche Harmonie oder Akkorde die rechte Hand hinzugreiffen sol.

§. 12.

Dies nun vorausgesezt, ist es wohl einleichtend genug, daß man den Anfang in der Musik nicht mit dem

dem Generalbasse machen kan; weil diese Kunst alle diejenigen Dinge vorher erfordert, welche ich jetzt angeführet und im ersten Theile meines Unterrichts abgehandelt habe.

Anmerk. Heinichen urtheilt freilich in seinem Generalbasse ganz anders, und meint man könne die Applikatur nebenher lernen, und brauche nichts als die Tasten und Intervallen zu kennen; allein ich kan seiner Meinung nicht beitreten, da die Erfahrung mich vom Gegentheile überzeugt hat. Doch wil ich keinem hierdurch vorschreiben, der einen leichtern Weg kent, einen Anfänger bald weiter zu bringen. Doch sind Mattheson in s. kleinen Generalbasschule S. 48-49 und Sorge in s. Vorgemache der musikalischen Composition S. 5-7. meiner Meinung. Bach in s. Versuche Th. 2. S. 3. sagt: es ist nöthig, daß man vorher eine geraume Zeit gute Handsachen spielt. — Wie ist es aber möglich dies zu thun, ohne Kentnis aller derjenigen Dinge, welche ich vorausgesetzt habe?

§. 13.

Ich habe also nicht nöthig diese Sachen weitläuftig zu wiederholen und mehrere Bogen damit anzufüllen, da doch gewis nicht leicht ein Lehrer ist, der nicht eine schriftliche Anweisung zum Klavierspielen besitzen solte, ohne ihm die meinige aufzudringen, in welcher alle diese erwähnten Dinge ausgeführt sein müssen. Und so können wir sogleich zu den Signaturen, oder den Zeichen, welche uns die Töne die die rechte Hand zum Basse hinzuzugreiffen lehren, fortschreiten.

Erster

Erster Abschnit.

Von den Signaturen überhaupt, welche zur Bezeichnung des Generalbasses gebraucht werden.

§. 1.

Es werden zur Bezeichnung des Generalbasses verschiedene Zeichen gebraucht, und diese begreift man unter dem algemeinen Namen Signaturen. Die erstern von diesen Zeichen sind unsere deutschen Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; vermöge welcher man die Intervallen, oder die Entfernung der Töne vom Grundtone bestimt. Diese Zahlen werden über die Basnoten gesezt, und die rechte Hand greiffet diejenigen Stimmen oder Töne, welche die Zahlen anzeigen.

§. 2.

Diese Zahlen haben folgende Bedeutung: die 1. zeigt die Prime an, welche mit ihrem Grundtone auf einer und eben derselben Stuffe steht; die 2, die Sekunde, oder die zweite Stuffe vom Grundtone; die 3, die Terzie; die 4, die Quarte; die 5, die Quinte; die 6, die Sexte; die 7, die Septime; die 8, die Oktave; und die 9, die None.

Anmerk. 1. Diese Stuffen oder Intervallen erhalten ihre Namen von der Entfernung vom Grundtone. So heist z. B. die Sekunde so, weil sie die zweite Stuffe, vom Grundtone ist; Terzie, die dritte; Quarte die vierte, nämlich Stuffe u. s. f.

Anmerk.

Anmerk. 2. Man findet auch noch die 10, 11 und 12 d. h., die Decime, Undecime und Duodecime; allein sie sind nichts anders als Terzie, Quarte und Quinte; und diese doppelten Zahlen zeigen blos an, daß diese Intervallen in der obersten Stimme genommen werden sollen.

§. 3.

Ausser diesen Zahlen braucht man ferner zur Bezeichnung des Generalbasses die Versetzungszeichen nämlich das doppelte und einfache Kreuz (✱ und x) nebst dem kleinen und grossen Bee (♭ und ♭). Sie werden auch so wie die Zahlen über die Basnoten gesezt, und zeigen an, ob das Interval entweder gros oder klein sein sol. Das Beequadrat (♮) sezt die Note wieder an ihre vorige Stelle. (Abschn. 1. 5 – 7).

Anmerk. 1. Das doppelte und einfache Kreuz (✱ und x) braucht man allein zur Erhöhung der Terzie, ohne die 3 hinzuzusetzen, einige besondere Akkorde ausgenommen, wo die Terzie dabei geschrieben wird. Sol aber ein ander Interval, als: die Sekunde, Quarte, Quinte u. s. w. erhöhet werden, so macht man statt des Doppelkreuzes einen kleinen Strich, und statt des einfachen zwei kleine Striche durch die Zahl, als 2̸ 2_{H} 4̸ 4_{H}, 5̸ 5^{H}, 6̸ 6̶, 7̸ $^{H}7$, oder man sezt das einfache Kreuz bei die Zahl, als x2, x4, x6 u. s. w. – Folget aber gleich auf die Zahl ein Doppelkreuz, als 4✱ so gehöret das Kreuz nicht zu der ersten Zahl, sondern es zeigt den darauf folgenden Akkord mit der grossen Terzie an, welcher nachgeschlagen werden sol.

Anmerk. 2. Die Erniedrigungszeichen werden auch allezeit, so wie das Wiederrufungszeichen zur Ziffer hinzugesezt, nur braucht man zur Bezeichnung der kleinen Terzie das ♭ oder ♭ allein, ohne die 3 hinzuzusetzen: z. B.

z. B. 2♭, 4♭, 6♭, ♭7, u. s. w. Sol ein erhöhetes oder erniedrigtes Interval wieder hergestellet werden, so wird ebenfals das ♮ an die Zahl gehängt; z. B. 2♮, 4♮, 6♮ u. s. w; die wiederhergestelte Terzie aber zeigt das ♮ allein an.

§. 4.

Es komt bisweilen ein Bogen ⌒ über der 5 vor, als $\overset{\frown}{5}$, dies zeigt an, daß es die verminderte Quinte sein sol. S. den IVten Abschn. §. 2. Doch wird dieser Bogen auch über mehrere Signaturen gesetzt, so bald die Begleitung nur dreistimmig sein sol; z. B. $\overset{\frown}{\substack{8\\6}}\ \overset{\frown}{\substack{7\\5}}$, wovon unten mehreres vorkommen wird.

§. 5.

Der Querstrich (—) über den Noten bedeutet, daß der kurz vorhergegangene Akkord noch einmahl angeschlagen werden sol. Sind vorher mehrere Signaturen über einander, so setzt man auch wohl einige Queerstriche (=) übereinander.

Anmerk. Doch kommen mehrere Noten auf einem Tone vor, wo nur über der ersten Note eine Signatur steht, so wird eben dieselbe Signatur ohne den Queerstrich zu finden, auf den übrigen Tönen angeschlagen, bis wieder eine neue Signatur vorkomt.

§. 6.

Zu den Noten und Pausen, über welchen eine Nulle o, ein Seitenstrich --, oder eine halbe Nulle ⌣ ein ⌣, oder verlängert ⌣⌣⌣ steht, schlägt man nicht den Akkord, der zu dieser Note gehört, dazu an, sondern den Akkord der folgenden Note.

Anmerk. Mehreres hievon im IIIten Abschnitte §. 5.

§. 7.

Es kommen auch Punkte bei den Signaturen vor, und ihre Geltung ist eben so, wie bei den Noten, nämlich sie verlängern den Anschlag um die Hälfte.

§. 8.

Bisweilen kommen Worte zur Bezeichnung des Akkompagnements vor. So findet man z. B. oft die Buchstaben t. oder t. S. d. h., tasto solo, über den Basnoten, welches anzeigt, daß die linke Hand die Bastöne allein, ohne Begleitung der rechten anschlagen sol. Komt unisono, all ottava oder abgekürzt unis. all' ott. vor so bedeutet dies, daß man dieselben Töne, die die Grundstimme hat, mit der rechten Hand, eine Oktave höher, anschlagen sol. S. Abschn. XVI. §. 6. Anmerk.

Anmerk. Sobald diese einstimmige Begleitung aufhören sol, so mus man wieder Ziffern setzen; gesetzt auch, daß die erste Note nach dem unisono den Dreiklang erforderte, so mus auch dieser angezeigt werden. Eben so mus es beim Eintritte der Harmonie nach dem tasto solo geschehen.

§. 9.

Bei diesen Zeichen muß man die Vorzeichnung oder die gleich beim Anfange des Stücks hinter dem Schlüssel stehenden Kreuze oder Bee, genau in Betrachtung ziehen; denn diese Kreuze oder Bee beziehen sich so gut auf die Zahlen als auf die Noten selbst. So ist z. B. wenn in der Vorzeichnung vor dem f ein ♯ stehet, die Sexte zu a nicht f sondern fis, welches die blosse 6 ohne hinzugesetzten Strich anzeigt.

Zweiter

Zweiter Abschnit.

Von den Intervallen.

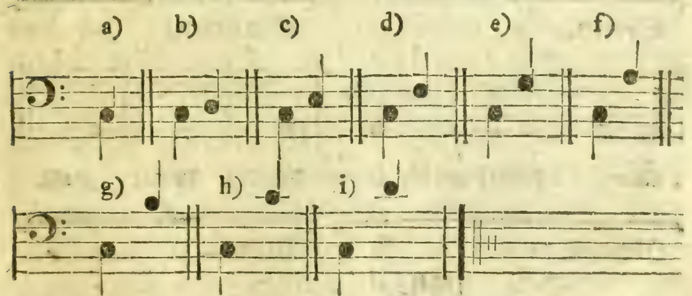
§. 1.

Nachdem wir nun die Zeichen uns bekant gemacht haben, welche zur Bezeichnung des Generalbasses gebraucht werden, so können wir zur Erlernung der Intervallen fortschreiten.

Anmerk. Ein Interval ist die Entfernung von einem niedern Tone zu einem höhern. Es gehören also allezeit zwei Töne zu einem Interval.

§. 2.
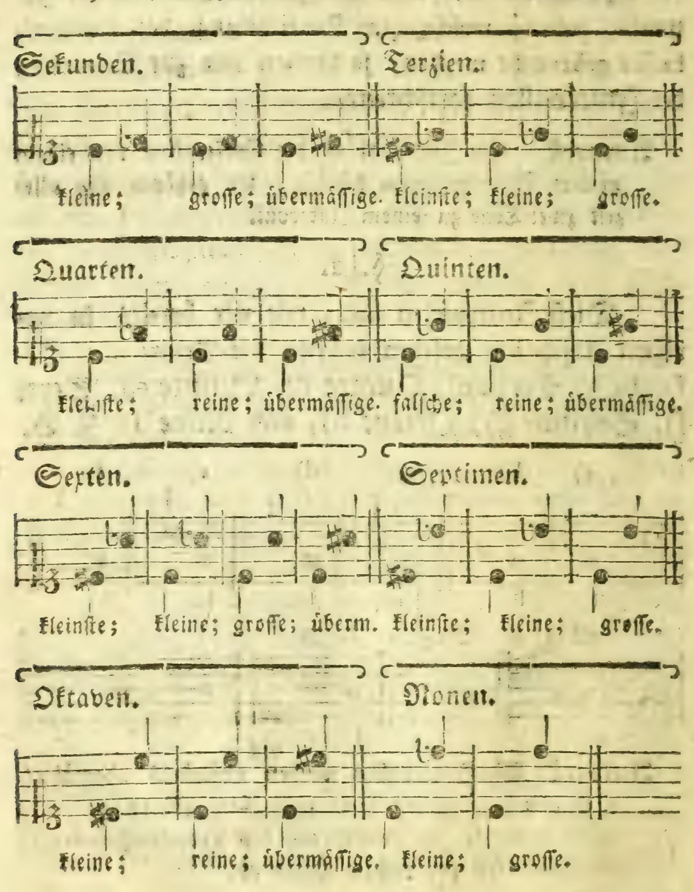
Diese Intervallen sind, wie wir bereits in vorigem Abschnitte gesehen haben: die Prime a); Sekunde b), Terzie c), Quarte d), Quinte e), Sexte f), Septime g), Oktave h), und None i). Z. B.



Anmerk. Alle Intervallen werden aufwärts abgezählet, d. h. von dem tiefern Tone nach dem höhern zu. So zählet man die Intervallen auf den Klavierinstrumenten von der linken zur rechten Hand ab.

§. 3.

Diese Intervallen sind von verschiedener Grösse, in so fern sie durch die Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen bald erhöhet, bald erniedriget werden. Um also die sämtlichen Intervallen auf einmahl zu übersehen, füge ich folgende Tabelle hinzu, welche die brauchbarsten Intervallen im Generalbasse enthält:



Anmerk.

Anmerk. 1. Die Prime, welche man durch die Zahl 1 bezeichnet, kan eigentlich nicht mit unter die Intervallen gerechnet werden; denn wenn auch hundert einen Ton angeben, so läßt sich doch kein Unterschied bemerken. Wenn die beiden Klänge, welche die Prime ausmachen, völlig übereinklingen, so nent man sie den Einklang unisonus.

Anmerk. 2 Alle Intervallen behalten ihre Namen, so lange sie auf ihrer Stuffe bleiben, es mögen auch noch so viele Versetzungszeichen davor stehen. Doch geben die Verschiedenheit der Grössen, sie mögen durch Versetzungszeichen oder ohne dieselben entstehen, den Intervallen gewisse Beiwörter, wie wir aus der vorhergehenden Tabelle ersehen. – Der Schrit von einer Taste zu der andern heist ein halber Ton, und zwei halbe Töne machen einen ganzen aus.

§. 4.

Diese Intervallen werden in Consonanzen und Dissonanzen eingetheilt. Consonanzen, d. h., wohlklingende, das Gehör beruhigende Intervallen, sind entweder vollkommene (perfectae) oder unvolkommene (imperfectae). Zu den volkommenen gehören die Quinte und Oktave; zu den unvolkommenen aber die Terzie und Sexte, weil sie klein gemacht werden können und doch gut klingen. Dissonanzen, d. h. übellautende, oder an sich nicht wohlklingende, das Gehör nicht beruhigende Intervallen, sind die Sekunde, Quarte, Septime und None, und alle übermässige und mangelhafte Töne.

Anmerk. 1. Einige rechnen den Einklang unter die Consonanzen, andere verwerfen dies, indem sie sagen, daß das Wort Consonanz nur von Intervallen gebraucht

werde, oder von Tönen, die in Ansehung der Höhe verschieden sind. Da aber Jederman gesteht, daß zwei im Einklang gestimte Saiten volkommen consoniren; in so fern ist der Einklang die volkommenste Consonanz; indessen machen zwei gleich hohe Töne kein Interval aus.

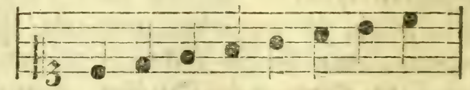
Anmerk. 2. Die kleine oder sogenante falsche Quinte wird mit zu den unvolkommenen Consonanzen gerechnet, Falsch wird sie genant, nicht weil sie fehlerhaft ist, sondern weil der Name sich eigentlich nicht für sie schickt. Denn sie bestehet aus zwei ganzen und zwei halben Tönen, da sie doch aus drei ganzen und einem halben Tone bestehen solte.

Anmerk. 3. Die Dissonanzen müssen allezeit auf der guten Zeit des Taktes eintreten, und auf den schlechten aufgelöset werden; wovon aber die Septime und alle diejenigen Akkorde, die aus der Verwechslung des Septimenakkords entstehen, ausgenommen sind.

§. 5.

Aus diesen Intervallen entstehen die drei Klang- oder Tongeschlechte, nämlich das diatonische, chromatische und enharmonische.

I. Das diatonische Klanggeschlecht, genus diatonicum schreitet durch zwei ganze, einen halben, drei ganze und einen halben Ton in die Oktave. Z. B.

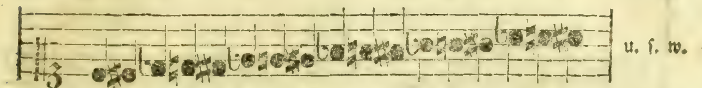


II. Das chromatische, genus chromaticum, gehet von einem halben Tone zu den andern fort. Z. B.



III. Das

III. Das enharmonische, genus enharmonicum, ist: wenn ausser diesen Tönen noch welche vorkommen, die zwar auf dem Klaviere nicht sichtbar sind, wohl aber in der Schreibart und Harmonie. Z. B.



u. s. w.

Anmerk. Die Intervallen, welche das System erfordert, heissen natürlich grosse, kleine u. s. w. die aber durch neue hinzugefügte Versetzungszeichen entstehen, zufällig grosse, kleine s. Intervallen.

Dritter Abschnit.
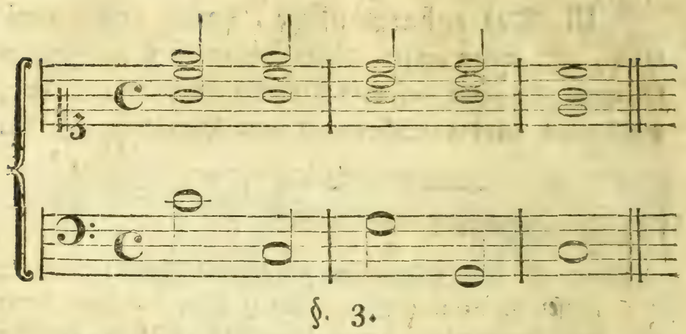
Vom Anschlagen der Akkorde zu den Basnoten.

§. 1.

Ob wir zwar noch keine Akkorde kennen gelernt haben, so müssen wir doch diese Lehre vorausschicken, weil sonst kein schicklicherer Platz für sie da ist. Wir wollen der Kürze wegen nur das Hauptsächlichste davon anführen.
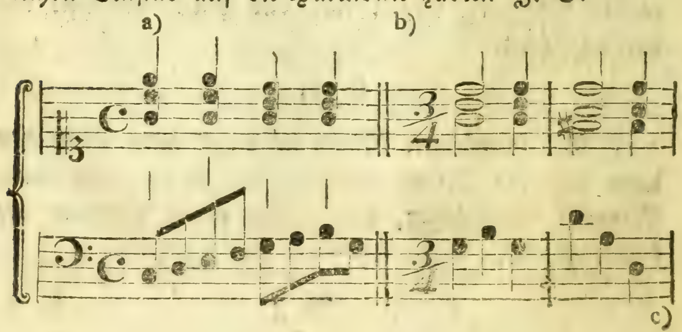
§. 2.

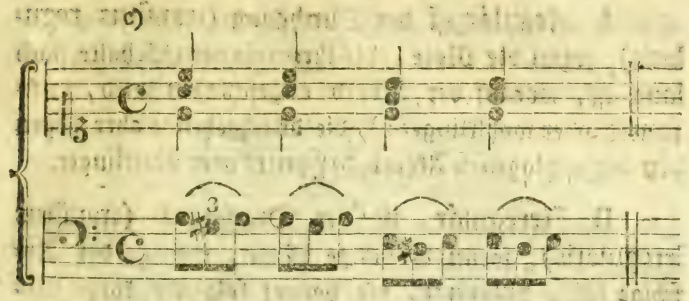
Bei langsamen Noten wird zu jeder Note der dazu gehörige Akkord angeschlagen, so daß also keine Basnote vorbeigehet, welche nicht einen Anschlag bekomt. Z. B.



§. 3.

Allein zu geschwinden Basnoten schlägt man nicht zu jeder Note einen Akkord an, sondern nur zu den guten Takttheilen und Noten, die auf einen guten Takttheil fallen. In geradem Takte sind die guten Noten 1, 3, 5 und 7 a); in $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Takte die erste (bei langsamen Takte erhält auch die dritte einen Anschlag) b); in $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Takte die erste und vierte; im $\frac{9}{8}$ Takte die 1, 4 und 7te; und von Triolen die erste c); und auf diese mus der Akkord angeschlagen werden. Denn nur die anschlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet und in der Fortschreitung derselben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, so wohl wegen ihrer geschwinden Bewegung, als wegen des Mangels am Nachdrucke, keinen merklichen Einflus auf die Harmonie haben. Z. B.

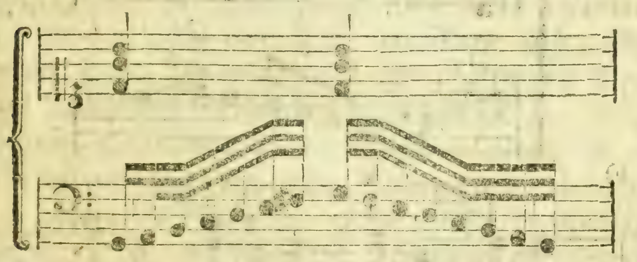




Anmerk. Man sagt von den Noten, sie gehen durch, d. h., man schlägt keinen besondern Akkord dazu an, sondern läst den angeschlagenen liegen.

§. 4.

Bei sehr geschwinden Noten läst man wohl drei fünf und mehrere Noten durchgehen, ehe man wieder einen neuen Akkord anschlägt. Z. B.
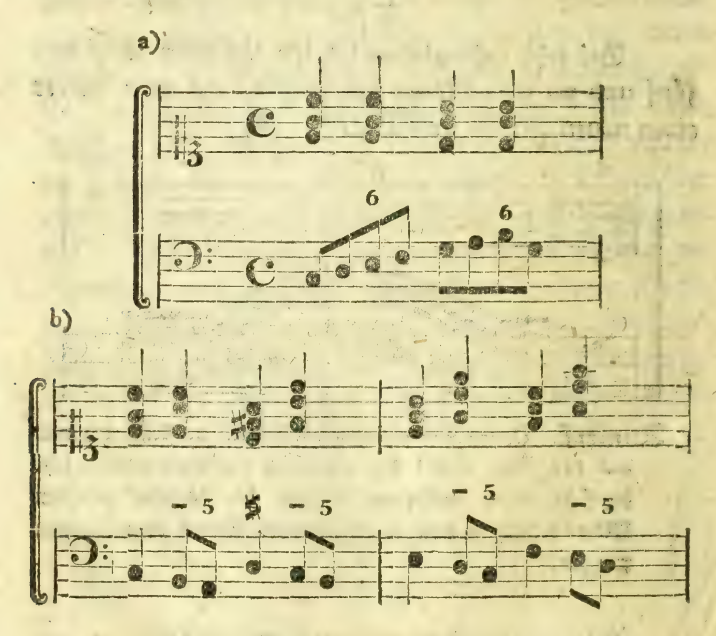


Anmerk. Dieses Durchgehen der Noten versteht sich nur auf den Fal, wenn die eigentlich durchgehenden nicht bezifert sind; ausserdem müssen die darüber gesetzten Akkorde auch zu den durchgehenden Noten angeschlagen werden.

§. 5.

Man nent diese Noten durchgehende Noten oder den Durchgang (transitus). Dieser Durchgang ist aber zweierlei, nämlich entweder regulär oder irregulär.

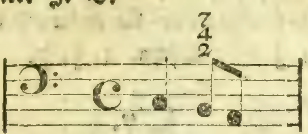
I. Regulär ist der Durchgang (transitus regularis), wenn die Note, die ihrem innern Gehalte nach lang ist, worauf der Akkord angeschlagen wird, consonirt oder wohlklinget a), die durchgehende aber gegen den angeschlagenen Akkord dissonirt oder übelklinget.

II. Irregulär ist der Durchgang (transitus irregularis), wenn die lange Note, worauf der Anschlag fält, dissoniret, die darauf folgende kurze Note aber erst consoniret. b) Diese letztere Art des Durchganges wird eine Wechselnote (note cambiate) genant. Z. B.



Anmerk. 1. Wie dieser Durchgang des zweiten Beispiels angezeigt wird, haben wir im ersten Abschnitte §. 6. gesehen. Falsch wäre es, wenn man bei diesem Exempel

pel über die erste Note $\frac{7}{4}_{2}$ sezen, und die zweite gar nicht beziffern wolte. Z. B.

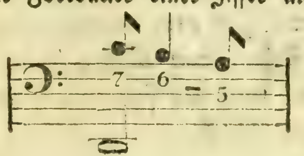


Anmrk. 2. Man mus daher die Noten, welche zwar ihre eigene Begleitung zu haben scheinen, und dennoch durchgehen sollen, mit einem Queerstrich anzeigen; und diejenigen Noten, welche zwar das Ansehen des Durchgangs haben, aber demohngeachtet ihre besondere Harmonie erfordern, beziffern.

§. 6.

Die Ziffern, die über einander stehen, werden zugleich angeschlagen, die aber hinter einander stehen, nach einander. Hat nun die Note zwei gleiche Theile, und es stehen zwei Ziffern neben einander, so nimt jede Zahl einen Theil der Note weg. Hat sie drei Theile, so bekomt die erste Hälfte der Note zwei Theile und die zweite den dritten Theil. Stehen drei Zahlen über einer zweitheiligen Note, so erhält die erste Zahl den ersten Theil, die beiden übrigen aber müssen auf die zweite Hälfte abgefertiget werden. Hat die Note drei Theile und ist mit drei Ziffern versehen, so erhält jede Ziffer einen Theil.

Anmerk. 1. Dies ist die gewöhnliche Eintheilung, was davon abgehen sol, mus ausdrücklich angezeiget werden. So gebraucht man z. B. den Queerstrich (—) um die Fortdauer einer Ziffer anzuzeigen. Z. B.



Anmerk.

Anmerk. 2. Kommen zwei Ziffern auf einer gleichtheiligen Note vor, und die erste Ziffer sol drei Theile wegnehmen, so kan man bei die erstern Ziffern Punkte setzen. Z. B. $\frac{6}{4}$: $\frac{5}{3}$ S. Abschn. 1. §. 7.

§. 7.

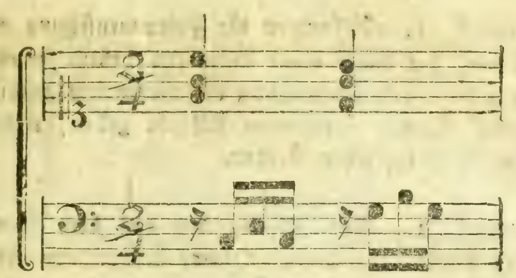
Oft steht die Ziffer nicht gerade über der Basnote, sondern seitwärts; hier wird, wenn die Basnote zwei Theile hat zur ersten Hälfte der Note der Hauptakkord, und zur andern Hälfte der Akkord den die Ziffer anzeigt, gegriffen; hat sie aber drei Theile, auf den dritten Theil derselben.

§. 8.

Ziffern, die über einem Punkte vorkommen, werden bei dem Eintritte des Punkts angeschlagen, und sie beziehen sich auf die vorhergehende Note; so wie die Ziffern, die über einer Pause stehen, zur Pause angeschlagen werden: jedoch mit dem Unterschiede, daß die Ziffern über ganz kurzen Pausen zur folgenden, und die über längern Pausen zur vorhergehenden Note gehören.

§. 9.

Kommen Signaturen über Pausen vor, so müssen sie auch auf den Werth der Pausen angeschlagen werden. Es komt auch oft bei gleichen geschwinden Noten statt der erstern Note im guten Takttheile eine kurze Pause vor; hier mus man, ohne daß eine Signatur darüber steht, den Akkord der folgenden Note dazu anschlagen, und die folgende Note ohne Anschlag durchgehen lassen. Z. B.
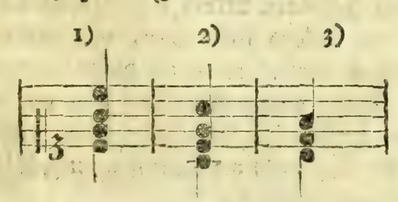


Anmerk. Mehrere Anleitung hiezu gibt Heinichen in seinem Generalbasse Cap. 4. S. 257. bis 378.

Vierter Abschnit.

Vom Hauptakkorde oder harmonischem Dreiklange.

§. 1.

Der Hauptakkord oder der harmonische Dreiklang ist dreierlei, nämlich 1) der grosse oder harte, modus durus oder trias harmonica perfecta genant, welcher aus der grossen Terzie, reinen Quinte und und Oktave besteht: 2) der kleine oder weiche, modus mollis oder trias harmonica minus perfecta genant, worin die kleine Terzie ist; und 3) der verminderte, trias deficiens genant, wozu die kleine Terzie und kleine Quinte gehört. Z. B.

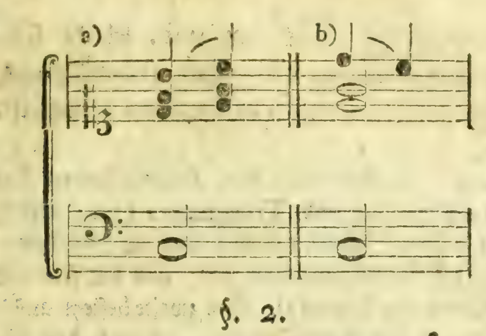


Anmerk.

Anmerk. 1. Akkord ist die Zusammensetzung mehrerer Töne, die durch einen Grundton bestimt wird. Da nun diese Zusammensetzung verschiedentlich geschiehet, so mus es auch verschiedene Akkorde geben, welches wir in der Folge sehen werden.

Anmerk. 2. Der Akkord, der aus dem Grundtone, der Terzie, Quinte und Oktave besteht, von dem hier die Rede ist, heist der Hauptakkord oder der harmonische Dreiklang, weil er das Ohr gänzlich beruhiget; der Akkord aber, der aus dem Grundtone, der Terzie, Quinte und Septime besteht, heist der Septimenakkord; und in diesen beiden Hauptakkorden sind alle übrige Akkorde enthalten. Nämlich in dem harmonischen Dreiklange alle consonirende dreistimmige Akkorde, je nachdem die Terzie oder Quinte in den Bas verlegt wird, und im Septimenakkorde alle wesentliche dissonirende Akkorde.

Anmerk. 3. Alle andere Akkorde, die aus diesen Grundakkorden entspringen, heissen Nebenakkorde. Diese Nebenakkorde entstehen entweder durch die Umwendung oder Versetzung (S. Abschn. V. §. 1. A. 1), und durch die Aufhaltung. Aufhaltung oder Vorhalt ist, wenn ein oder mehrere Töne des vorhergehenden Akkords noch zu Anfang des folgenden sich hören lassen, und dann mit den zum folgenden Akkord gehörigen Tönen abwechseln. Der erste Akkord, aus welchem der aufgehaltene Ton liegen bleibt, heist die Vorbereitung, das Eintreten des zum folgenden Akkord gehörigen Tons, die Auflösung, der Akkord selbst aber, von welchem ein Ton aufgehalten wird, wird ein dissonirender Akkord genant. Dieser aufgehaltene Ton liegt nun entweder unter dem auflösendem Tone oder über demselben. Im erstern Falle geschieht die Auflösung aufwärts a), im leztern aber abwärts b).



§. 2.

Dieser Akkord wird entweder durch $\substack{8\\5\\3}$, oder durch $\substack{5\\3}$, 5, $\substack{8\\3}$ oder 8 angezeigt, oder auch durch ein Versetzungszeichen, als ✕, b, ♮, welches aber nur bei vorhergehenden Dissonanzen geschieht. Sind aber dergleichen nicht da, so wird er gar nicht angezeigt, und der Spieler mus bei jeder leerstehenden Note diesen Akkord greiffen. Ist es aber der verminderte Dreiklang, so wird er durch eine mit einem Bogen versehenen 5 angezeigt, als $\hat{5}$; auch mit der gewöhnlichen Signatur der falschen Quinte 5♭; in den Tonarten mit Kreutzen aber durch 5♮.

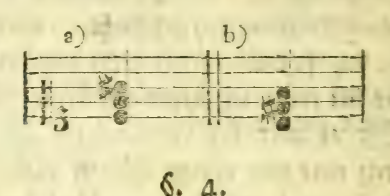
Anmerk. Bei algemeinen Akkorden schreibt man nichts über die Basnote, ausser wo die Terzie erhöhet, erniedriget und wiederhergestellet wird, die Versetzungszeichen ✕, b, ♮.

§. 3.

Der Hauptakkord, er mag Dur oder Mol sein, hat seinen Siz auf der Prime der Tonart, und fängt mehrentheils ein Stück an, und muß es allezeit beschliessen. Der verminderte Dreiklang, der in Dur-Tonarten auf der Septime, und in den Moltonarten auf der Sekunde, im Absteigen auf der Sexte und

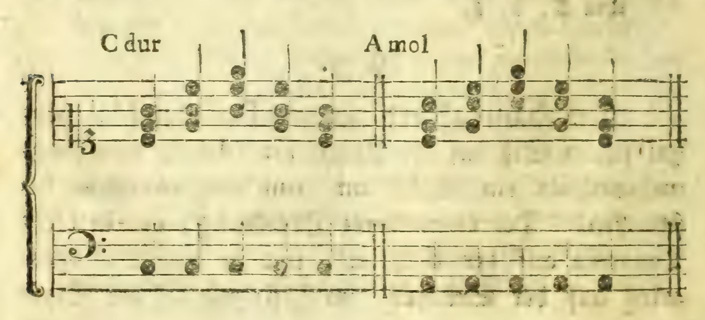
und Septime des Tons vorkomt, schickt sich weder zum Anfang, weil er keine Tonart ankündigt, noch zum Ende, weil er nicht volkommen genug ist.

Anmerk. Ausser diesen drei Hauptakkorden komt noch Trias superflua und Trias manca vor. Der erste besteht aus der grossen Terzie und übermässigen Quinte, komt nur in Moltonarten vor, und hat seinen Sitz auf der Terzie der Tonart a). Der zweite besteht aus der grossen Terzie und kleinen Quinte, ist auch den Moltonarten eigen, und komt auf der Sekunde und Quinte der Tonart vor. b)
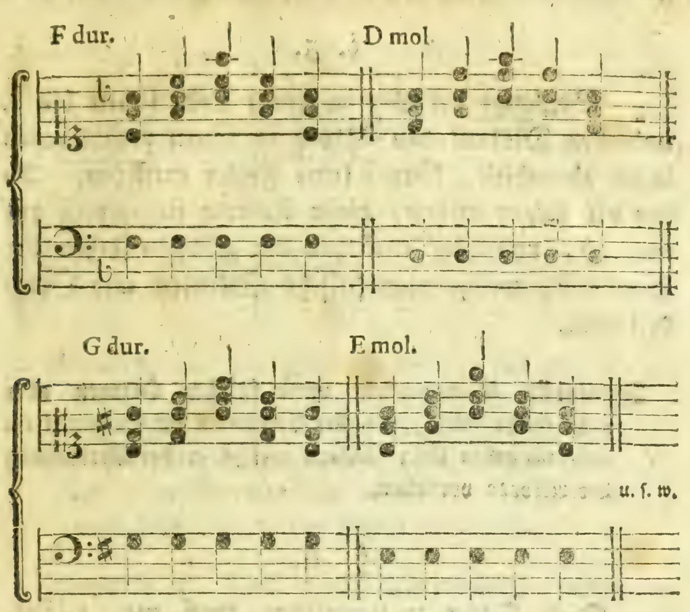


§. 4.

Dieser Akkord, so wie jeder andere vierstimmige Akkord kan auf dreierlei Art verändert werden; nämlich so, daß entweder die Oktave oder die Terzie oder die Quinte oben liegt oder die oberste Stimme ist. Z. B.



F dur



Anmerk. 1. Dies ist eine Uebung, welche der Schüler durch alle 24. Tonarten, und zwar auf- und abwärts anstellen mus; denn dadurch lernt er den Akkord so gleich, es mag die Oktave, Terzie oder Quinte oben liegen, in dieser Lage und in der gehörigen Tonart finden.

Anmerk. 2. Der Dreiklang hat aber nicht nothwendig seine drei Consonanzen; man kan entweder die Oktave oder die Quinte daraus weglassen, und an deren statt eines der andern Intervallen verdoppeln, welches auch oft ein Mittel ist den Fehlern zu entgehen. Doch ist die Terzie zufällig gros, so ist ihre Verdoppelung nicht erlaubt. Im dreistimmigen Akkompagnement fält die Oktave weg, ausgenommen wenn die Quinte weggelassen werden mus.

§. 5.

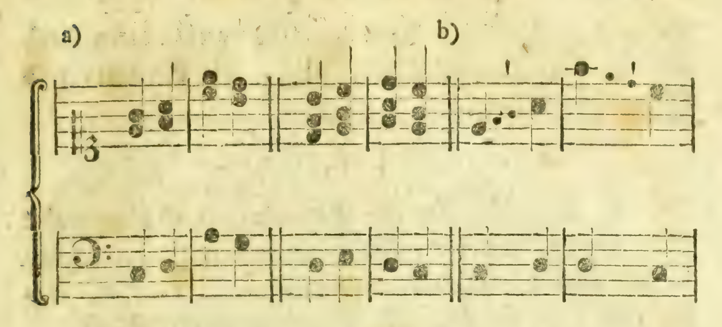
So lange der Bas in einem Tone liegen bleibt, und der Diskant den Akkord in seinen verschiedenen Lagen abwechselt, können keine Fehler entstehen. Allein oft folgen mehrere dieser Akkorde stufenweise auf und ab, und hier entstehen die gröbsten Fehler der Harmonie, welche man falsche Quinten und Oktaven nent.

Anmerk. Man versteht unter falschen Oktaven aber nicht solche Säze, wo der Componist die Stimmen im unisono gehen läst; sondern welche in der Verbindung der Akkorde vorfallen.

§. 6.

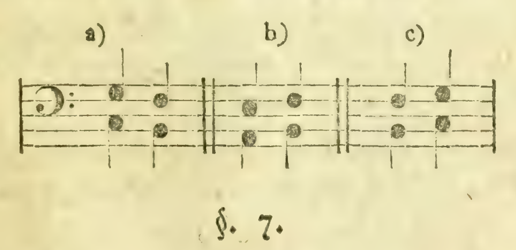
Diese Fehler zu vermeiden, muß man wissen, daß nicht zwei oder mehrere volkommene Consonanzen, welche die Quinte und Oktave sind, weder offenbar, noch verdeckt in gleicher Bewegung auf einander folgen dürfen; welches die gröbsten Fehler wider die Harmonie sind.

Anmerk. 1. Offenbare Quinten und Oktaven sind, wenn die Melodie oder die oberste Stimme mit dem Basse in Quinten und Oktaven fortschreitet a); verdeckte aber wenn die Mittelstimme unter sich gegen den Bas in Quinten und Oktaven fortgeht b). Man erkent diese verdeckten Quinten und Oktaven, wenn man bei zwei in gerader Bewegung springenden Stimmen die ledigen Intervallen ausfült, und daselbst Quinten und Oktaven entdeckt.



Anmerk. 2. Die offenbaren Quinten und Oktaven sind gänzlich unerlaubt, weil die äussern Stimmen eine genaue Reinigkeit und guten Gesang erfordern, welche diese aber gänzlich benehmen. Man kan sich eher derselben in den Mittelstimmen erlauben, weil sie dann nicht einen solchen eckelhaften Effekt verursachen.

Anmerk. 3. Doch können zwei offenbare Quinten von verschiedener Art auf einander folgen. So kan im Heruntergehen in allen Stimmen auf eine reine eine falsche folgen a); aber im Heraufgehen ist es besser von einer reinen Quinte zur falschen b) zu gehen, als von einer falschen zur reinen c); denn die falsche Quinte neigt sich von Natur herunter. Doch gehören diese beiden letztern Arten blos in die Mittelstimmen.



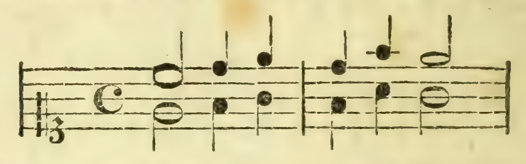
§. 7.

Diesen Fehlern zu entgehen, mus man die verschiedenen Bewegungen, d. h., die Fortrückungen des Gesanges in den Stimmen, in Absicht auf das

Steigen und Fallen kennen. Es giebt deren drei, nämlich die gerade Bewegung, die Seiten- und Gegenbewegung.

§. 8.

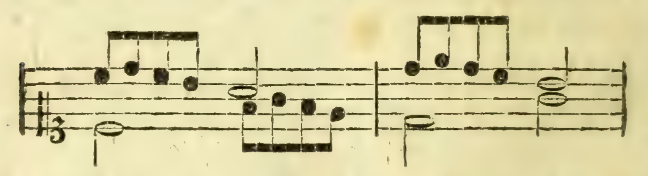
I. Die erste Art der Bewegungen ist die gerade Bewegung, motus rectus; wenn nämlich beide Hände mit einander zugleich auf- oder abwärts gehen, wobei aber auch der Bas oft Sprünge macht. Z. B.



Anmerk. Bei dieser Bewegung ist es schwer die vorhin angeführten Fehler zu vermeiden.

§. 9.

II. Die zweite Art ist die Seitenbewegung, motus obliquus; wenn eine Hand liegen bleibt, und die andere unterdessen im Spielen fortfährt. Z. B.

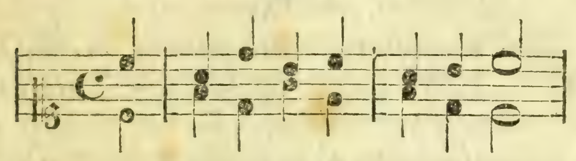


Anmerk. Diese Bewegung kan allezeit gebraucht werden, der Bas mag auf oder niederwärts gehen.

§. 10.

III. Die dritte Art ist die Gegenbewegung, motus contrarius; wenn die eine Stimme steigt, die andere

andere dagegen fält, oder wenn die rechte Hand aufwärts, die linke abwärts, oder die rechte Hand abwärts und die linke aufwärts, also beide Hände aus oder gegen einander spielen: bei welcher Art der Bewegung die unerlaubten Quinten und Oktaven am leichtesten vermieden werden. Z. B.



Anmerk. Diese Bewegung braucht man, wenn der Bas auf- oder abwärts gehet, und die Oberstimmen das Gegentheil vom Basse thun: besonders wenn der Bas stufenweise gehet; denn da ist die gerade Bewegung ohne Fehler unmöglich.

§. 11.

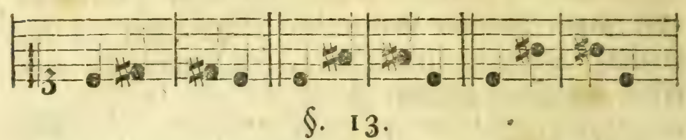
Ferner müssen die Akkorde, so viel als möglich mit einander in Verbindung stehen: das heist, sie müssen

1) aus einerlei Tonart genommen werden;
2) es müssen keine unmelodischen Fortschreitungen in einzeln Stimmen sowohl als
3) in mehrern Stimmen vorkommen.

§. 12.
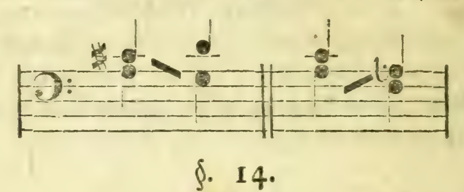
Zu den unmelodischen Fortschreitungen in einzelnen Stimmen gehört die Fortschreitung einer Stimme durch übermässige Intervallen; welche Fortschreitung nur dann erlaubt ist, wenn das übermässige Interval

terval als ein Leiteton einer Nebentonart (subsemitonium modi) in eine Tonart führt. Uebermässige Intervallen sind z. B.



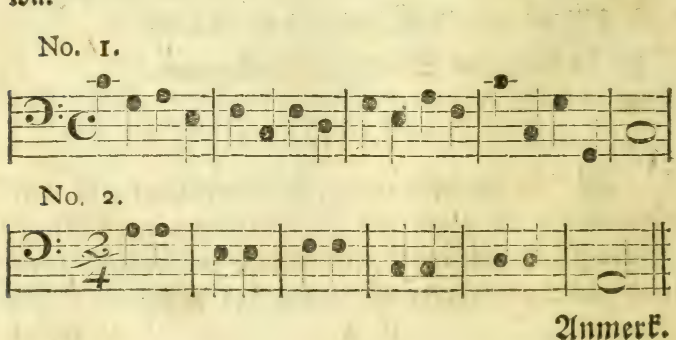
§. 13.

Die unmelodische Fortschreitung in mehrern Stimmen, welche auch der musikalische Queerstand genent wird, ist: wenn zwei Töne auf einander folgen, die einen Uebellaut in die Queere verursachen Z. B.



§. 14.

Dies vorausgesetzt füge ich zwei Beispiele hinzu, welche blosse Hauptakkorde enthalten, um die gegebenen Regeln anwenden zu lernen. Ich habe C dur und A mol dazu gewählt, weil doch von diesen Tonarten alles ausgehet; allein sie müssen in allen Tonarten geübt werden, wenn man eine Fertigkeit darin erlangen wil.
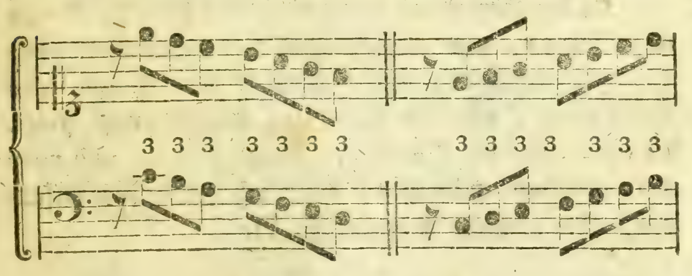


Anmerk.

Anmerk. Man übe diese Beispiele in allen drei Lagen, wovon oben geredet ist, und kehre sich nicht daran, wenn die Oberstimme zu hoch oder zu tief komt: denn hier komt es blos darauf an, die Akkorde in allen Lagen sogleich finden zu lernen. Doch mus man beim eigentlichen Akkompagnement mit der rechten Hand nicht leicht das zweigestrichene f überschreiten, es müste denn der Bas sehr hoch gehen; auch mus man nicht tiefer als die Hälfte der ungestrichenen Oktave gehen, wenn es nicht besondere Umstände erfordern.

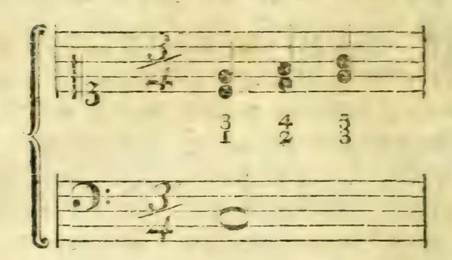
§. 15.

Noch ist zu bemerken, daß oft mehrere 3en nach einander über stufenweise auf- oder absteigenden Bastönen vorkomminen. Hier sol nicht der ganze Akkord gegriffen werden, sondern die rechte Hand mus mit der Terzie ganz allein der Grundstimme in gleicher Bewegung folgen. Z. B.



§. 16.

Auch komt bisweilen $\frac{3}{1}$ vor, so daß $\frac{4}{2}$ und mehrere Signaturen darauf folgen. Hierbei nimt man nichts weiter hinzu, sondern man richtet die Begleitung nur zweistimmig ein. Z. B.
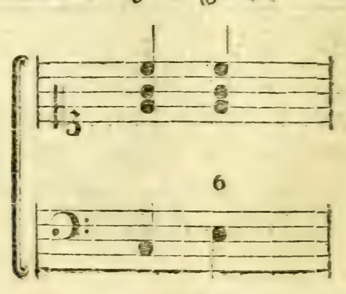


Anmerk. Noch ist zu bemerken: daß die Quinte nie beim Schlusse die Oberstimme sein darf, sondern entweder die Oktave oder die Terzie.

Fünfter Abschnit.

Vom Sextakkorde.

§. 1.

Der Sextakkord besteht aus der Sexte, Terzie und Oktave, und entsteht aus der ersten Versetzung des Hauptakkords; wenn nämlich der Hauptakkord liegen bleibt, und der Bas eine Terzie höher steigt. Er hat daher die Natur des Hauptakkords, und wird statt desselben gebraucht, kan auch ein Stück anfangen, aber niemals endigen. Z. B.



Anmerk. 1. Versetzung, Umwendung oder Umkehrung ist: ein Interval aus den Oberstimmen der Grundstimme geben, und den Ton der Grundstimme in die Oberstimme versetzen.

Anmerk. 2. Zum leichten Finden des Sextakkords bilde man sich ein, die Basnote stünde eine Terzie tiefer, und verlange den Hauptakkord, so ist der Sextakkord da.

§. 2.

Dieser Akkord wird allezeit durch die 6 angezeigt, wobei die Versetzungszeichen nicht dürffen vergessen werden, je nachdem sie die Tonart erfordert. Zu dieser Sexte mus allezeit die Terzie hinzugegriffen werden, ohne daß sie angezeigt wird, und bei vollstimmiger Begleitung auch die Oktave.

Anmerk. Man findet auch wol die übrigen Intervallen mit angezeigt, welches aber allezeit gewisse Ursachen zum Grunde hat.
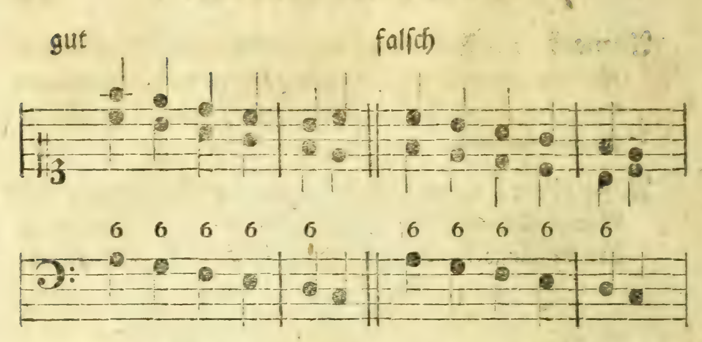
§. 3.

Er komt auf der Terzie und Sexte der Hauptonart am liebsten vor, doch kan er auch auf allen Tönen der Tonart gebraucht werden.

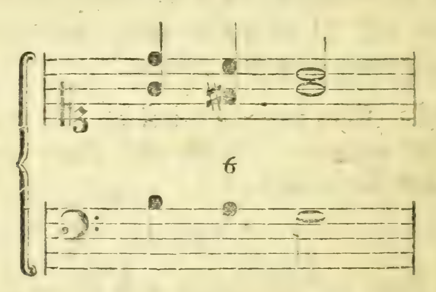
§. 4.

Wenn aber mehrere Sexten auf einander folgen, wie oft der Fal ist, so mus man

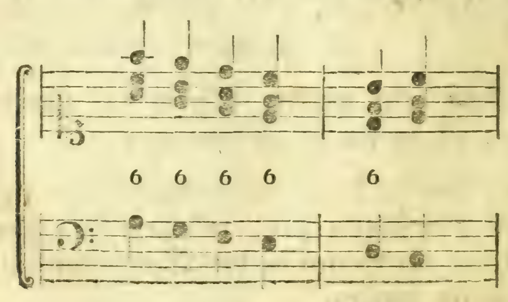
1) blos die Terzie dazu nehmen, und die Sexte mus die Oberstimme sein, widrigenfals würden die Terzien mit den Sexten in der Oberstimme lauter falsche Quinten machen.



Anmerk. Doch kan auf eine grosse Quinte eine kleine folgen, besonders wenn sie nicht in den beiden äussern Stimmen, sondern in der Ober- und Mittelstimme befindlich ist. Z. B.
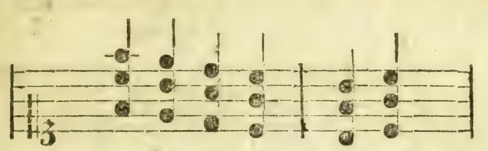


2) Darf man nicht die Oktave hinzunehmen, weil sonst unerlaubte Oktaven daraus entstünden. Z. B.



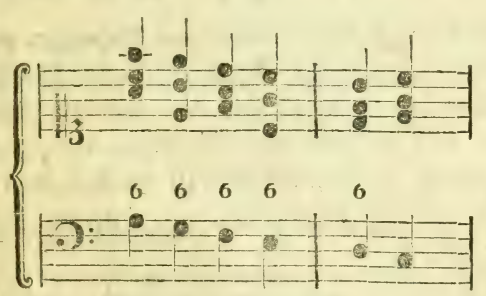
3) und

3) und auch die Sexte nicht verdoppeln, weil die Sexten unter sich selbst eine Oktavenprocession machen würden. Z. B



Anmerk. 1. Wenn nur eine Sexte vorkomt, so kan die Oktave mitgenommen werden, ja man kan sogar die Terzie oben nehmen und die Sexte unten.
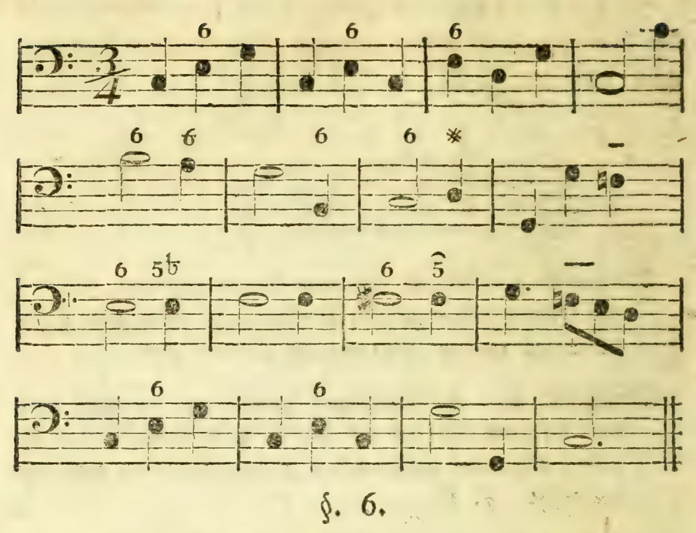
Anmerk. 2. Bei langsamer Bewegung kan man auch bei mehrern Sexten die Sexte wechselsweise verdoppeln, allein bei geschwindem Zeitmaasse ist die erste Art die beste. Z. B.



Anmerk. 3. Die Verdoppelung der Sexte lieben vorzüglich der Leitetone der Haupttonart und der Nebentonarten (semitonium und subsemitonium modi).
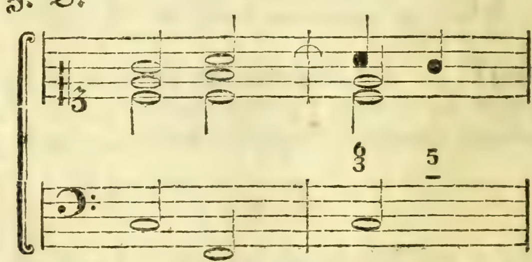
§. 5.

Folgendes Beispiel übe der Discipel wieder in allen Lagen und allen Tonarten, und suche die gegebenen Regeln zu beobachten. Z. B.



§. 6.

Von dieser Sexte muß man diejenige wohl unterscheiden, die in dem Dreiklange ein Vorhalt vor der Quinte ist, diese verhält sich wie die None zur Oktove, und ist leicht von der Sexte des eigentlichen consonirenden Sextenakkords zu unterscheiden, komt auch, so wie die andern Vorhalte, nie im Aufschlage vor. Z. B.
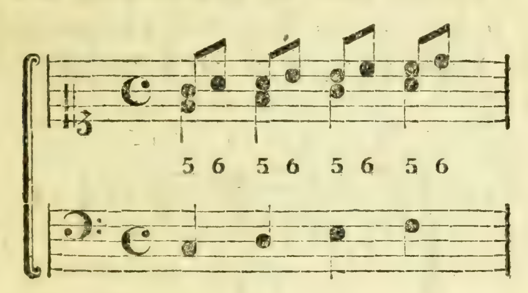


Anmerk. Man kan alle drei Arten des Sextenakkompagnements dabei gebrauchen, aber die Regeln in Ansehung der Verdoppelung müssen wohl beobachtet werden.

§. 7.
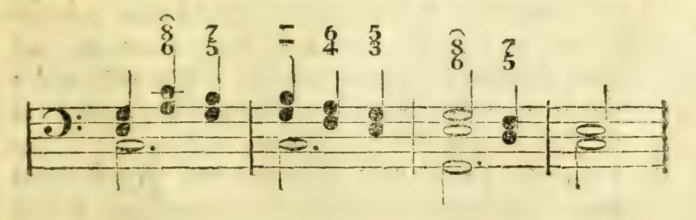
§. 7.

Es komt auch die 6 nach der 5, als 5 6, vor. Hier schlägt man gleich beim Anfange oder Eintritte der Note den eigentlichen Hauptakkord an, oder man nimt zur 5 noch $\frac{8}{3}$ hinzu, und geht mit der Quinte in die Sexte, so daß die übrigen Stimmen liegen bleiben. Komt aber dieser Satz mehrmals hintereinander vor bei einem stufenweise gehenden Basse, so mus man ihn nur dreistimmig begleiten, weil man sonst unerlaubte Oktaven machen würde. Z. B.



§. 8.

Es komt bisweilen $\frac{8}{6}$ vor, so daß $\frac{7}{5}$ darauf folgt: hier darf man nur zweistimmig begleiten, welches verschiedene Theoristen durch einen Bogen anzeigen. Z. B.
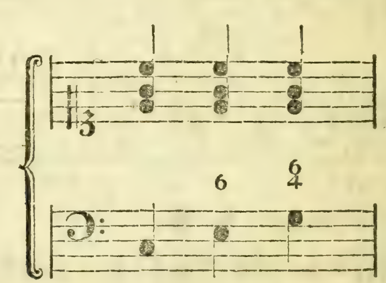


Sechster

Sechster Abschnit.

Vom Quartsextakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord entsteht aus der zweiten Versetzung des Hauptakkords. Wenn ich nämlich den Hauptakkord habe, und ich gehe im Basse eine Terzie höher, so habe ich den Sextakkord, gehe ich nun wieder eine Terzie höher, so ist der Quartsextakkord da. Z. B.



Anmerk. 1. Es ist fast beständig unter den Theoretikern gestritten worden: ob die Quarte eine Con- oder Dissonanz sei. Ich glaube, es läst sich dies nicht gerade zu entscheiden, sondern es hängt davon ab, mit welchen Ziffern die Quarte vorkomt. Wer Lust hat den Streit zu lesen, findet in Matthesons forschendem Orchestre einen heftigen Beweis, daß es eine Dissonanz sei. Prinz in s. Satyrischem Componisten macht sie zu einer unvolkommenen Consonanz. Sorge sagt in seinem Vorgemache, die Quarte und Sexte sind consonantiae per accidens et relativae.

Anmerk.

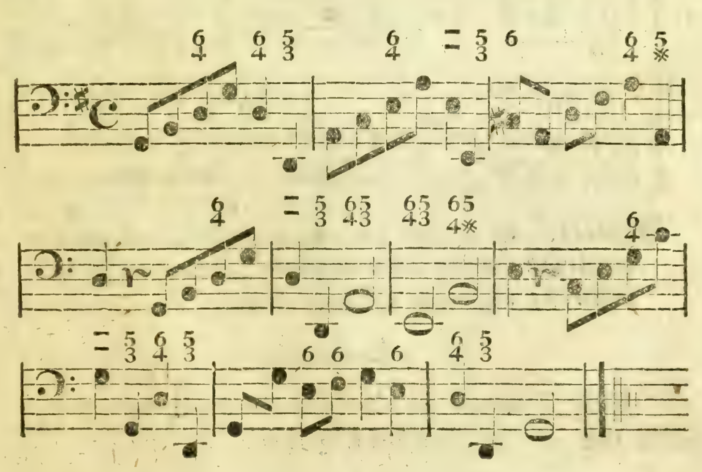
Anmerk. 2. Dieser Akkord ist von den consonirenden Akkorden der unvolkommenste, so daß man damit ein Stück weder anfangen, noch endigen kan.

§. 2.

Dieser Akkord wird durch $^{6}_{4}$ angezeigt, wozu noch die Oktave gehört. Ist aber die Begleitung dreistimmig, so bleibt die Oktave, welche die vierte Stimme ist, weg.

§. 3.

Er gehört auf die Quinte der Haupttonart, und komt entweder durchgehend oder mit $^{5}_{3}$ resolvirt vor. Im erstern Falle kan er für consonirend gelten, im andern aber wird er wie eine Dissonanz behandelt. Die Quarte geht bei der Auflösung, wenn nämlich der Bas liegen bleibt, unter sich in die Terzie, und die Sexte in die Quinte. Z. B.



Anmerk.

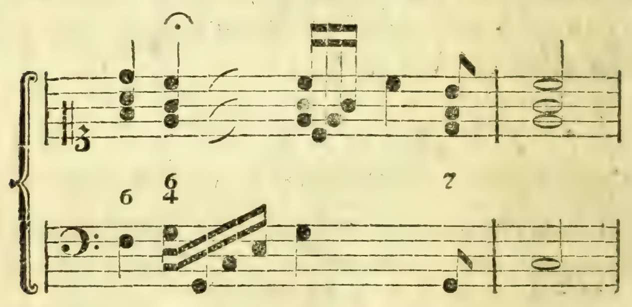
Anmerk. Diesen Akford leicht zu finden, bilde man sich ein, die Basnote stünde eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher, und verlange den Hauptakford.

§. 4.

Doch ist man nicht gezwungen allezeit die $\frac{5}{4}$ so aufzulösen, sondern man kan noch weiter zu Dissonanzen übergehen, z. B. zur $\frac{\overset{7}{4}}{2}$ $\frac{\overset{b7}{5}}{2}$ und dergleichen mehr.

§. 5.

Auch bei Schluscadenzen komt die $\frac{5}{4}$ vor, wobei der Accompagnist diesen Akford harpeggirt, und dann so lange liegen bleibt oder aushält, bis die Hauptstimme in den Schlustriller fält, wozu er den Dreiklang mit der Septime anschlägt. Z. B.



Anmerk. Es versteht sich wohl von selbst, daß das Liegenbleiben nur bei einem besaiteten Instrumente zu verstehen ist, nicht aber auf einer Orgel.

§. 6.

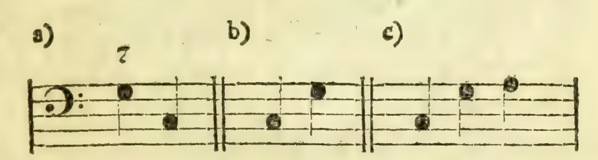
Diese Cadenzen sind dreierlei, nämlich die ganze, halbe und die betrügerische Cadenz.

Die

1) Die ganze sezt das Gehör gänzlich in Ruhe, so daß man Hauptheile eines Tonstücks damit endigen kan. Hierbei wird der Septimenakkord auf den vorlezten Grundton genommen, und so in den Hauptakkord gegangen. a)

2) Die halbe sezt das Gehör nicht ganz in Ruhe, denn sie schliest nicht auf den Hauptton, sondern auf der Quinte der Haupttonart. b)

3) Die betrügerische Cadenz, auch cadenza d'inganno Betrugschlus, cadenza rompue abgebrochene Cadenz genant, ist: wenn man von der Quinte des Tones, nachdem alles zum Schlus veranstaltet worden, nicht in den Grundton schliest; wobei es scheint, als wäre ein volkommener Schlus da, und der Bas nimt einen andern Gang, dadurch das Gehör hintergangen wird. c)
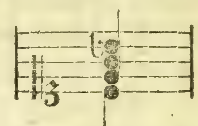


Anmerk. Solche betrügliche Gänge heissen lateinisch clausulae falsae und sind schwer zu begleiten, wenn man nicht wider die Reinigkeit der Harmonie fehlen wil.

Siebenter Abschnit.

Vom Septimenakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord besteht aus der Terzie, Quinte, und Septime, welche Quinte aber weggelassen wird, sobald mehrere Septimen hintereinander vorkommen, oder wenn sie nicht ausdrücklich angezeigt wird. Die Gestalt des Septimenakkords ist folgende:



Anmerk. Sobald vom Septimenakkorde die Rede ist, so versteht sichs von selbst, daß die kleine Septime verstanden wird. Und so wie der harmonische Dreiklang der Grund von allen consonirenden dreistimmigen Akkorden war, so ist der Septimenakkord der Grund von allen wesentlichen dissonirenden Akkorden, welches bereits oben gezeigt ist.

§. 2.

Es wird durch oder 7 angezeigt, und die Versetzungszeichen dürffen nicht vergessen werden, je nachdem die Intervallen gros oder klein sein sollen.

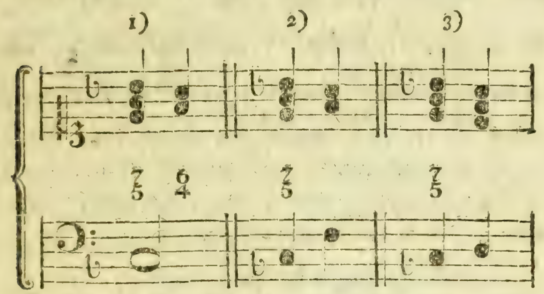
§. 3.

Es findet dieser Akkord auf jedem Grundtone der harten und weichen Tonart statt; doch komt er am liebsten auf der Quinte der Haupttonart vor.

§. 4.

Die Septime ist eine Dissonanz und mus also aufgelöset werden. Die Auflösung geschiehet allezeit unter sich, entweder in die Terzie, Sexte oder Quinte, nämlich:

1) bei stille liegendem Basse in $\frac{6}{4}$.
2) bei springendem Basse in die Quarte, geht sie in die Terzie.
3) bei steigendem Basse in einen Hauptakkord. Z. B.

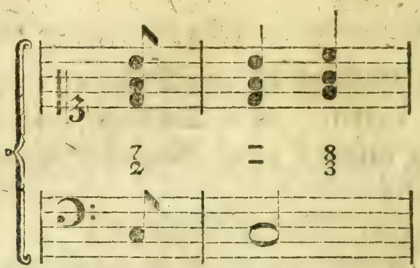


Anmerk. 1. Der Bas kan auch statt in die Quarte zu steigen in die Quinte herabgehen, wobei die Resolution dieselbe bleibt.

Anmerk. 2. Auflösen oder resolviren heist einen Uebellaut oder Misklang in einen Wohlklang verwandeln. Alle Dissonanzen müssen aufgelöst werden, es mag diese Auflösung sogleich oder auch nach einigen andern Gängen geschehen, und zwar in eben der Stimme, worin die Dissonanz befindlich ist.

§. 5.

Ists aber die grosse Septime und zwar mit der Sekunde verbunden, so ists ein blosser Vorhalt vor dem Hauptakkorde. Es gehört nämlich die 4 dazu, und die Intervallen, welche alle drei dissoniren, gehen in den Hauptakkord. Z. B.



Anmerk. Es ist dies ein aufgehaltener Sextakkord oder die Umwendung des Nonenakkords. -- Es komt dieser Satz bisweilen nur durch $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$ angezeigt vor, wozu die 4 gehört; bisweilen ausgeschrieben $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$, ganz vollstimmig $\begin{smallmatrix}7\\5\\4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}7\\6\flat\\4\\2\end{smallmatrix}$, welche leztere Signatur blos in Moltonarten vorkomt, wobei die Sexte klein ist, welches gegen die grosse Septime eine grössesté Sekunde ausmacht, wodurch der Mißlaut sehr vergrössert wird. Alle Stimmen gehen in den Hauptakkord.

§. 6.

Doch kan diese Septime auch wieder in die kleine verwechselt und unter sich aufgelöset werden. Z. B. $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\flat 7\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ u. s. w.

§. 7.

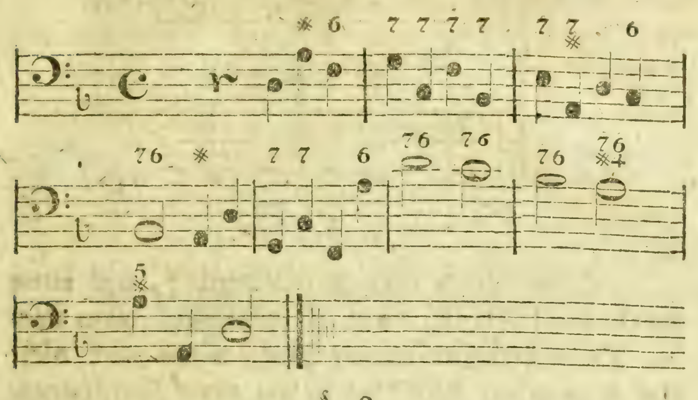
Mehrere Septimenakkorde können nicht unmittelbar hintereinander folgen, als wenn die Grundstimme Quartenweise steigt oder Quintenweise fält; in welchem Falle die folgende Septime allezeit in dem vorhergehendem Akkorde durch die Terzie vorbereitet wird.

§. 8.

Es komt auch oft der Satz 7 6 vor. Hierbei läst sich die Terzie und Oktave verdoppeln, nicht aber so bequem die Quinte, weil dadurch leicht falsche Quinten entstehen können. Die Sexte wird nachgeschla-

gen,

gen, doch so daß die übrigen Stimmen, die 7 ausgenommen, liegen bleiben. Z. B.



§. 9.

Noch komt die Septime vor als $\substack{7\\4}$, $\substack{7\\6\,5}$ und $\substack{8\\7}$. Zur ersten Signatur gehört die Quinte, zur zweiten und dritten aber die Terzie.
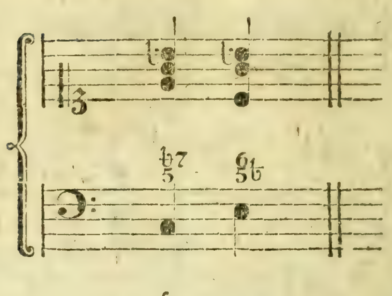
Anmerk. Es komt auch die 7 nach der 8 vor, als 8 7, und dies heist eine durchgehende Septime, wozu auch die Terzie gehört.

Achter Abschnit.

Vom Quintsextakkorde.

§. 1.

Der Quintsextakkord entsteht aus der ersten Versetzung des kleinen Septimenakkords, wenn nämlich der Bas eine Terzie in die Höhe trit. Er kan deswegen auch in allen Fällen für den Septimenakkord gebraucht werden, so bald man nur die Terzie desselben zum Grundton annimt. Z. B.

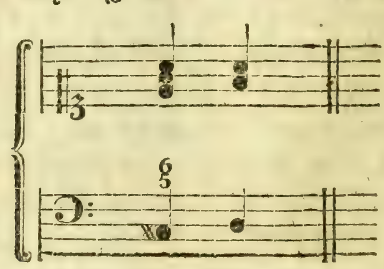


§. 2.

Dieser Akkord wird allezeit durch $\frac{6}{5}$, und wenn die Quinte falsch ist, durch 5♭ angezeigt, wozu noch die Terzie gegriffen werden mus, welche aber nicht eher dazu gesetzt wird, bis sie ein neues Versetzungszeichen annimt. Er hat seinen Sitz auf der Septime und Quarte der Tonart.

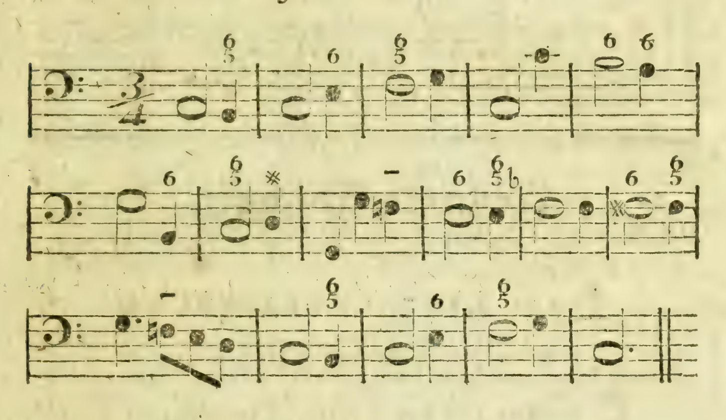
§. 3.

Die Quinte mus aufgelöst werden, sie mag rein oder falsch sein; und da man überhaupt die Regel von nebeneinander stehenden dissonirenden Tönen hat, daß der oberste Ton stehen bleiben und der unterste einen Ton zurückweichen mus, so mus auch hier die Quinte zurückweichen. Doch komt der Bas ihr eine Stuffe näher. Z. B.



§. 4.
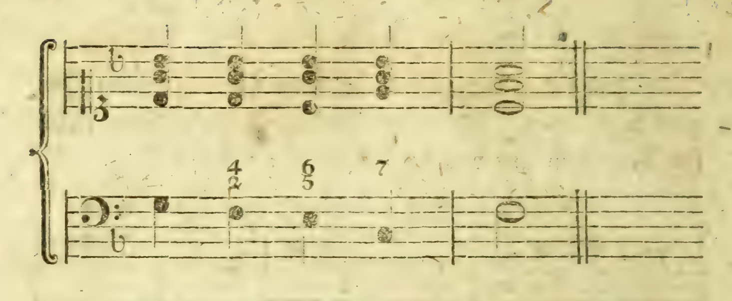
Folgendes kurze Beispiel mag die gegebenen Regeln bestätigen. Man übe es so wie die vorigen in allen Tonarten und Lagen.



§. 5.

Er wird auch mit abwechselnden Hauptakkorden gebraucht, wenn der Bas um eine Sekunde steigt, und dann um eine Terzie fält. Z. B.

Anmerk. Allein die Dissonanzen werden nicht allezeit in der nächstfolgenden Note aufgelöst, sondern es folgen oft andere Gänge, wornach die Auflösung erst erfolgt. Ja die Dissonanzen pflegen wieder in Dissonanzen zu resolviren. Z. B.
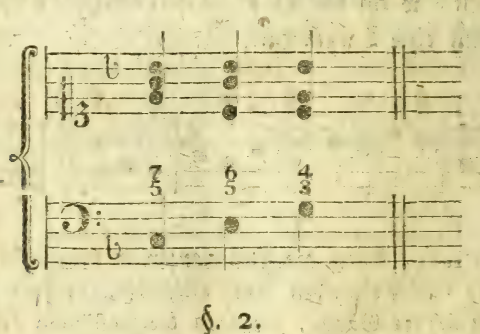


Neunter Abschnit.

Vom Terzquartakkorde.

§. 1.

Er besteht aus der Terzie, Quarte und Sexte, und entstehet aus der zweiten Versetzung des kleinen Septimenakkords, indem die Quinte desselben zum Grundtone gemacht wird. Z. B.
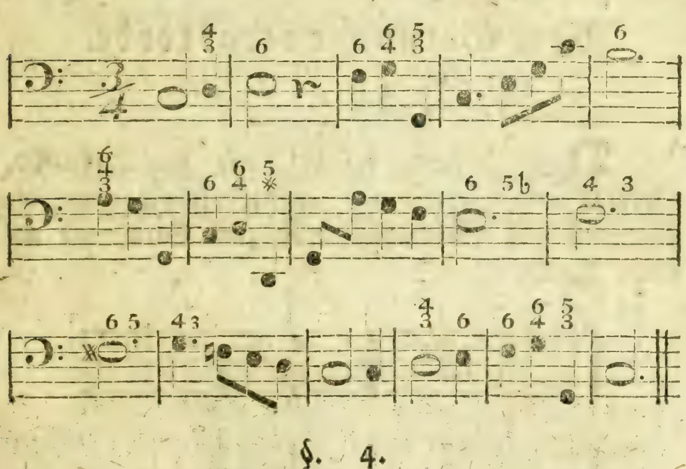


§. 2.

Er wird durch $\frac{4}{3}$ angezeigt, wozu noch die Sexte gegriffen werden mus. Diese Sexte wird aber nicht eher ausdrücklich hinzugesetzt, bis sie ein Versetzungs-zeichen

zeichen bei sich hat. Am liebsten komt dieser Akkord auf der Sekunde des Grundtons vor.
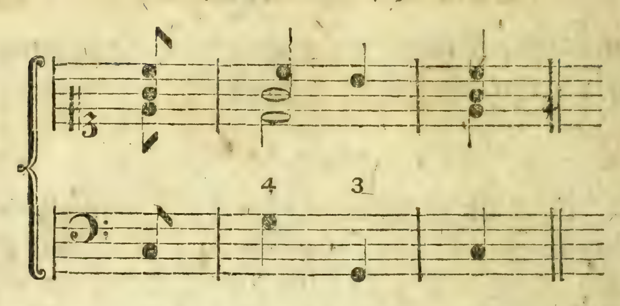
§. 3.

Noch ist zu bemerken, daß die Quarte als eine Consonanz, die Terzie aber als eine Dissonanz gebraucht wird. Der Bas trit bei der Resolution entweder einen Ton höher und also in den Sextakkord, oder einen Ton tiefer in den Grundakkord, wobei die Quarte stehen bleibt, die Terzie mit dem Basse herunter und die Sexte hinauf in die Oktave geht. Z. B.



§. 4.

Hier mus noch der Saß 43 hinter einander mitgenommen werden. Es gehört $\frac{8}{5}$ dazu, und komt mehrentheils nur bei Schlüssen vor. Die Quarte mus als eine Dissonanz in die Terzie resolviren, doch macht die Bewegung des Basses bisweilen, daß sie auch in einen andern Akkord resolvirt. Z. B.

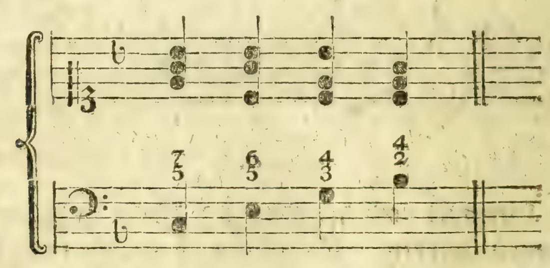


Zehenter Abschnit.

Vom Sekundquartakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord bestehet aus der Sekunde, Quarte und Sexte, und entsteht sobald man die Septime des Septimenakkords zum Grundtone annimt. Z. B.



Anmerk. Zum leichten Finden dieses Akkords merke man, daß es der Akkord von dem Tone über dem Grundtone ist. Denkt man sich also den Bas einen Ton höher, und nimt den Dreiklang dazu, so ist unser Akkord da.

§. 2.

§. 2.

Er wird durch $\frac{4}{2}$ angezeigt, wozu man mehrentheils noch die 6 hinzunehmen mus; es müste denn das Stück wegen schwacher Besetzung nicht volstimmig begleitet werden sollen, wo sie dann nicht mitgegriffen wird. Auch hier müssen die Versetzungszeichen wohl angemerkt werden.

Anmerk. Man zeigt diesen Akkord auch oft blos durch eine 2, oder wenn er die grosse Quarte bei sich hat, durch 4 an; bey welchen Signaturen also dieser Akkord zu verstehen ist.
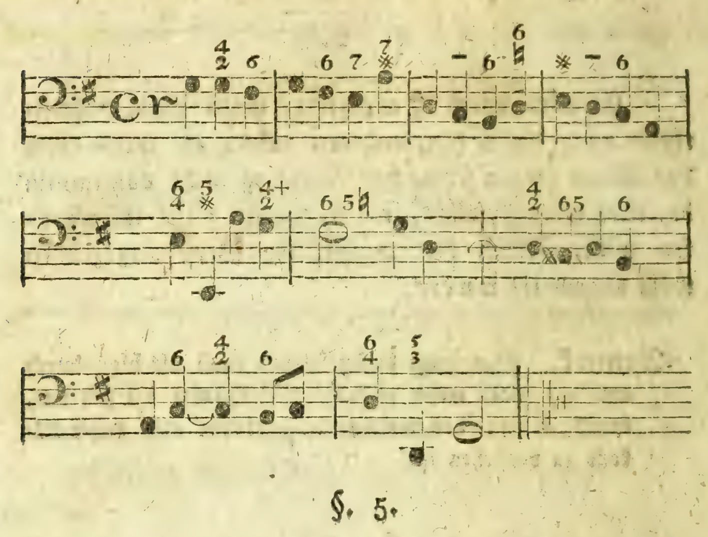
§. 3.

Man kann ihn auf allen Tönen anbringen, besonders aber komt er gern auf der Quarte der Tonart vor.

§. 4.

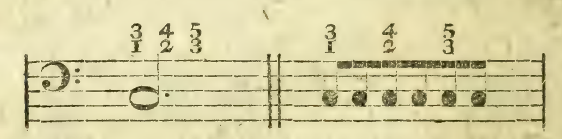
Die Auflösung dieses Akkords geschiehet durch den Bas; denn in dieser Stimme liegt die Dissonanz, und also mus auch die Auflösung in derselben sein; wenn nämlich der Bas einen halben oder ganzen Ton tiefer schreitet. Die Sekunde wird dann zur Terzie, und die Quarte geht einen Ton höher und wird zur Sexte. Z. B.

§. 5.



§. 5.

Es komt diese Signatur auch bei liegenbleibendem Basse vor, oder doch wenigstens so, daß der Bas in einem Tone anschlägt. Hier wird nichts weiter hinzugegriffen, denn hier ist es ein blosser Durchgang.

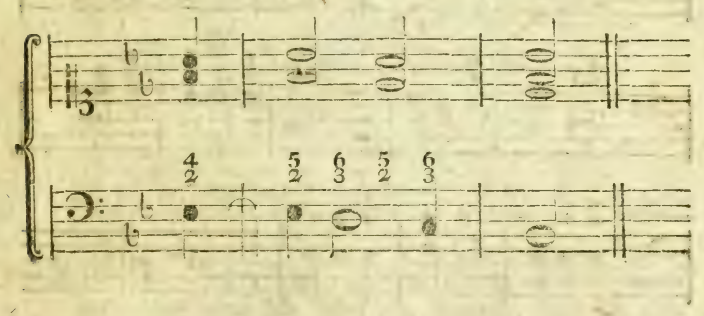


Anmerk. Zum Unterschiede des dreistimmigen Satzes setzen verschiedene Theoristen einen Bogen über die Signatur, als $\overset{\frown}{\substack{4\\2}}$.

Eilfter Abschnit.

Vom Sekundquintakkorde.
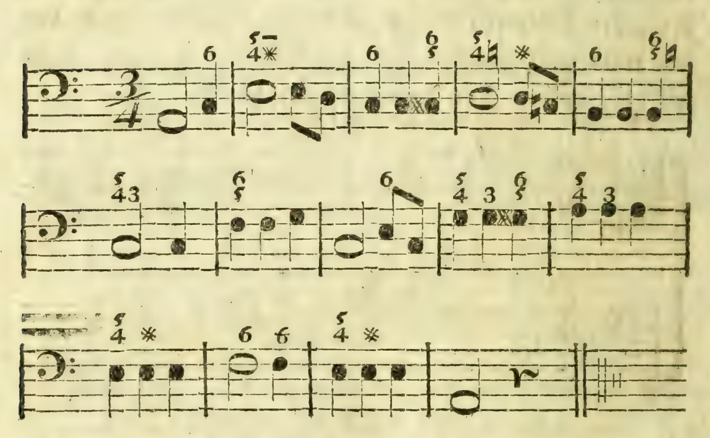
Er besteht aus der Sekunde und Quinte, und sol die Begleitung vierstimmig sein, so mus eins von beiden Intervallen verdoppelt werden. Er wird durch $\frac{5}{2}$ angezeigt, und ist eigentlich ein blosser Vorhalt (anticipatio) des Sextakkords. Die Dissonanz liegt wie bey allen Sekundakkorden im Basse, welcher schon dasein mus und nachher bei der Resolution einen ganzen oder halben Ton heruntergeht. Z. B.



Zwölfter Abschnit.

Vom Quintquartakkorde.

Dieser Akkord besteht aus der Quinte, Quarte und Oktave. Er wird durch $\frac{5}{4}$ angezeigt, wozu man noch die 8 hinzugreiffen mus. Da die Quarte eine Dissonanz ist, und zwar der unterste von zwei zusammenstehenden Tönen, so mus sie aufgelöset werden, welches bei liegenbleibendem Basse in die Terzie geschiehet. Z. B.
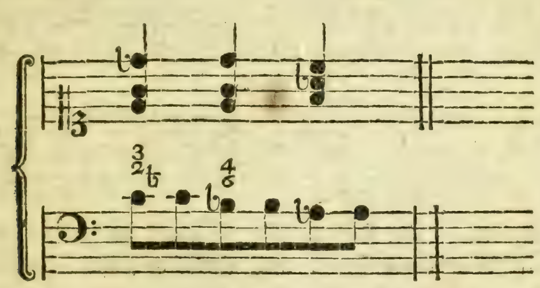


Anmerk. Diesen Akkord leicht zu finden, nehme man den Dreiklang, statt der Terzie aber die Quarte, so ist dieser Akkord da.

Dreizehenter Abschnit.

Vom Sekundterzakkorde.

Er besteht aus der Sekunde, Terzie und Quinte Er wird durch $\frac{3}{2}$ angezeigt und ist eine Vorausnahme der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, als der zweiten Versetzung der kleinsten Septime. Er ist auch den Moltonarten eigen, und hat seinen Siz auf der Quinte der Tonart. Der Bas hat hier die Dissonanz und wird herunterwärts aufgelöst, welche Auflösung erst im zweiten Griffe geschiehet. Z. B.
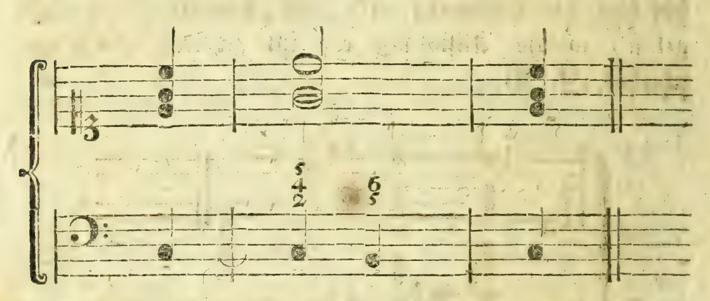


Anmerk. Zum leichten Finden dieses Akkords merke man, daß man den Dreiklang ergreift, statt der Oktave aber die Sekunde nimt.

Vier-

Vierzehenter Abschnit.

Vom Sekundquintquartakkorde.

Er besteht aus der Sekunde, Quinte und Quarte, und wird durch $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ angezeigt. Auch hier ist der Bas gebunden, und gehet herunter, weil die Dissonanz da liegt. Z. B.



Anmerk. Um diesen Akkord leicht zu finden, denke man sich die Basnote eine Sekunde tiefer, und nehme den Quintsextakkord dazu.

Funfzehnter Abschnitt.

Vom Nonenakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord besteht aus der Terzie, Quinte und None; doch mus sie in diesem Falle allein vorkommen, so daß die Oktave darauf folgt.

Anmerk. Die None hat mit der Sekunde eigentlich einerlei Siz, sie ist aber sehr von ihr unterschieden. Bei der Sekunde ist die Dissonanz im Basse, wo sie auch vorbereitet und aufgelöset wird; bei der None aber ist sie oben, wo sie auch vorbereitet und aufgelöset wird.
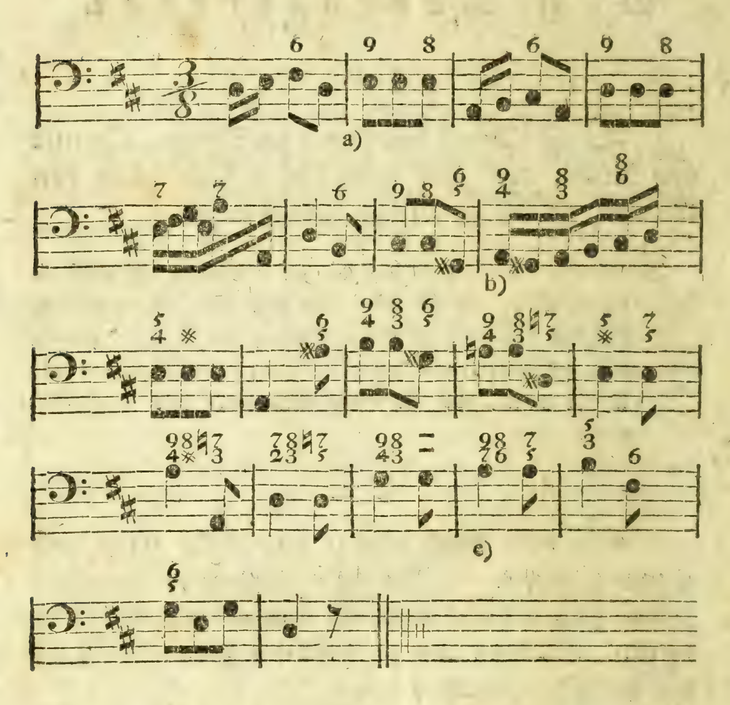
§. 2.

Sie wird durch eine 9 angezeigt, wozu noch 3 und 5 gehört. In diesem Falle komt sie allezeit so vor 9 8, wo die None ein Vorhalt vor der Oktave ist. Sie komt aber auch mit der Quarte als $\frac{9}{4}$ und mit der Septime als $\frac{9}{7}$ vor.

§. 3.

Da die None eine Dissonanz ist, so mus sie auch aufgelöset werden, und dies geschieht in die Oktave. Komt sie nämlich mit der Oktave als 9 8 vor, so liegt Terzie und Quinte schon da, und die None geht allein einen Ton abwärts in die Oktave. a) Komt sie

sie aber mit der Quarte als $\frac{9}{4}$ vor, wozu die Quinte gehört, so geht meistentheils die Quarte in die Terzie, die None in die Oktave und die Quinte bleibt liegen. b) Komt sie aber mit der Septime vor als $\frac{9}{7}$, so folgt gemeiniglich $\frac{8}{6}$ und $\frac{7}{5}$ darauf. c)



Anmerk. 1. Den Akford 9 8 leicht zu finden, nehme man den Dreiklang, nur statt der 8 die 9; den Akford $\frac{9}{4}$ aber, nehme man den Quintsextakkord von der Sekunde unter der Basnote.

Anmerk. 2. Es komt die 9 auch mit der 6 vor, als $\frac{9}{6}$, wozu die 3 noch gehört. Die None geht auch hier bei der Auflösung in die 8, und so hat man den Sextakford

akkord des Grundtons mit der Oktave in der Hand. Die Lage, wo die None in diesem Akkorde oben liegt, ist die beste.

Anmerk. 3. Dies sind nun die Grundregeln des Generalbasses in möglichster Kürze. Da aber die gegebenen Beispiele nicht hinlänglich sind, diese Regeln ausüben zu lernen, so empfehle ich Kellners Grundris des Generalbasses, welches Büchelchen diesen Mangel sehr gut ersezt.

Sechzehnter Abschnit.

Zusäze.

§. 1.

Da noch verschiedene Bemerkungen gemacht werden müssen, zu denen ich keinen gehörigen Plaz finden konte, so wll ich sie in diesem Anhange noch nachholen.

§. 2.

Um die sämtlichen Signaturen auf einmal zu übersehen, wil ich sie in einer Tabelle aufstellen, wobei die erste Zahle zeigt, wie sie geschrieben werden, die zweite Zahlenreihe aber die noch fehlenden Signaturen enthält.

Signaturentabelle.

Der algemeine Hauptakkord besteht aus $\substack{8\\5\\3}$

Freie Sätze.

Die 6 hat bey sich	-	3
- $\substack{6\\4}$ - - -	-	8
- 7 - - -	-	3 oder $\substack{5\\3}$
- $\substack{6\\5}$ - - -	-	3
- $\substack{4\\3}$ - - -	-	6
- $\substack{4\\2}$ oder $\substack{4\\2}$ - -	-	6

Die $\substack{4\\2}$ hat auch die 7 bey sich, doch schreibt man hier lieber die ganze Signatur $\substack{7\\4\\2}$ aus.

Gebundene Sätze.

Die hat bey sich	-	-
- $\substack{5\\4}$ - - -	-	8
- $\substack{3\\2\flat}$ - - -	-	5
- 4 3 - - -	-	5 und 8
- 7 6 - - -	-	3
- 9 8 - - -	-	$\substack{5\\3}$
- $\substack{6\ 5\\4\ 3}$ - - -	-	8
- $\substack{9\ 8\\4\ 3}$ - - -	-	5

§. 3.

Man mus sich beim Akkompagnement aller Zierrathen enthalten, die nicht wesentlich zur Harmonie gehören und sich allezeit der Einfalt befleißigen. Den

Bas

Bas mus man schlechtweg abspielen und weder etwas dazuthun, noch etwas davon lassen. Spielt man aber den Generalbas blos zum Vergnügen oder zur Uebung und nicht als Begleiter, so kan man sich wohl dieser und jener Veränderung erlauben; und hierzu findet man in Matthesons grosser Generalbasschule und in seiner Organistenprobe hinlängliche Anleitung.

§. 4.

Man muß ferner beobachten, in welcher Höhe die Hauptstimme gehet; in dieser mus auch die Begleitung sein. Einen hohen Diskant darf man nicht in der Gegend des Altes, noch einen Tenor in der Höhe des Diskantes begleiten; sondern in jedem Falle sich in der Gegend der Hauptstimme aufhalten. Man mus auch alles Springen dabei vermeiden, sondern so viel möglich von einem Interval zu den nächstfolgenden gehen. Ja es ist oft besser zwei Stimmen in den Einklang gehen zu lassen, um in einer bequemen lage zu bleiben, als auf vier klingenden Tasten allezeit steif zu bestehen, und lieber unnöthige Sprünge und ungeschickte Fortschreitungen zu wählen.

§. 5.

Die Begleitung kan ein, zwei und vierstimmig sein, je nachdem eine Musik stark oder schwach in Ansehung der singenden und spielenden Personen besetzt ist.

Anmerk. Das einstimmige Akkompagnement bestehet entweder aus den vorgeschriebenen Basnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand. Im erstern Falle setzt man tasto solo, im letztern vni-

 sono,

sono, all' ottava über die Basnoten. S. Abschn. I. §. 8.

§. 6.

Bei Stücken die nicht stark besetzt sind, mus man nicht alzuvolstimmig begleiten, weil sonst das Accompagnement die Hauptstimme übertäubt. Am besten ist es, daß man sich an die vierstimmige Harmonie gewöhnt, denn sie komt am meisten vor, und man lernt dadurch am besten eine reine und volständige Harmonie.

§. 7.

Es kan auch das Accompagnement sechs, sieben bis achtstimmig sein, wenn man nämlich mit der linken Hand eben so volstimmig als mit der rechten begleitet. Doch sind diese Begleitungsarten nicht so gewöhnlich als die vierstimmige, und schicken sich für die Orgel gar nicht, sondern allein für das Clavecin oder Flügel. Der sel. Bach in s. Versuche S. 5, 24 sagt: das durchaus vier oder mehrstimmige Akkompagnement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapunkte, Fugen u. s. w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat.

§. 8.

Bei einer solchen volstimmigen Begleitung mus man nur dahin sehen, daß die äussern Stimmen der rechten Hand mit dem Basse keine Quinten und Oktaven machen; den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse fülle man so aus, daß die

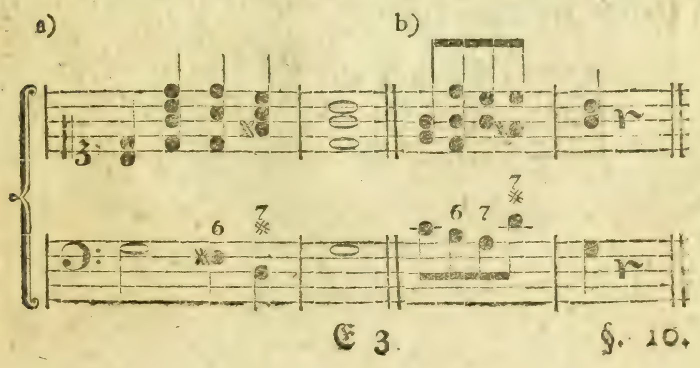
rechte

rechte Hand alle die im Akkord unter ihn zunächst liegenden zwei bis drei Mittelstimmen ergreiffet, ohne sich an die in den Mittelstimmen vorfallenden Quinten und Oktaven zu kehren; denn es ist unmöglich hierbei die Regeln der reinen Harmonie zu beobachten, und die Menge der Stimmen bedecken sie auch.

Anmerk. Nur müssen beide Hände sich nicht zu weit von einander entfernen, weil sonst die fehlerhaften Quinten und Oktaven zu sehr ins Ohr fallen, sondern so viel möglich nahe beisammen liegen. – Wer Unterricht in dieser Begleitungsart begehrt, kan ihn in Heinichens Generalbas reichlich finden.
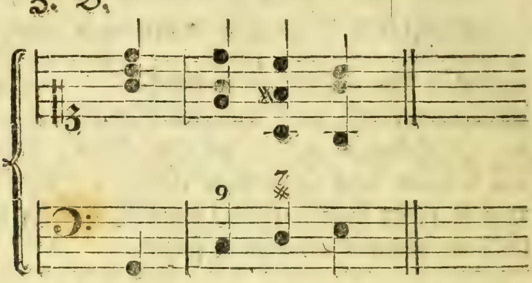
§. 9.

Wenn der Fal eintrit, daß die rechte Hand der linken zu nahe komt, so schlägt man den Akkord in der rechten Hand, wenn im Basse eine lange Note ist, zweimahl an, und zwar beim zweiten Mahle in einer höhern lage, und in dieser lage bleibt man a). Ist es aber eine kurze Note, so daß man nicht zweimahl darauf anschlagen kan, so verdoppelt man das in der Höhe zunächst liegende Interval, und läst die untersten in der Folge fahren b). Z. B.



§. 10.

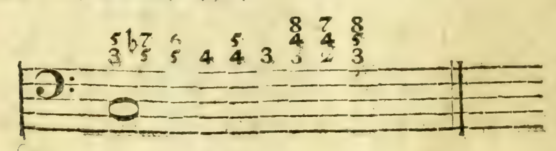
Es nimt auch wohl die linke Hand etwas von den Ziffern mit, um Fehler zu vermeiden, welche Begleitungsart das getheilte Accompagnement genant wird. Z. B.



Anmerk. Alle Beispiele, die man dem Lehrlinge gibt, lasse man erst spielen, und dann in zwei Liniensysteme aussetzen, dies dient ungemein zum schnellen Fortschreiten, denn hier komt das Auge dem Gehöre zu Hülfe.

§. 11.

Noch mus ich des Orgelpunktes, Point d'orgue, gedenken. Man hält nämlich in einer Stimme einen Ton lange an, und läst dazu in den übrigen Stimmen vielerlei andere abwechselnde Akkorde hören. Er komt nicht leicht anders als auf der Prime und der Quinte der Tonart vor:



Sieben-

Siebenzehnter Abschnit.

Vom Recitativ und Akkompagnement.

§. 1.

I. Vom Recitativ.

Wer da weis was recitare und das daraus entstandene Recitativo heist, wird wohl einsehen, daß der Vortrag des Recitativs und also auch die Begleitung desselben sich sehr von andern Stücken unterscheidet.

Anmerk. Recitativo komt vom italiänischen Worte recitare, reden, her; mithin sol es ein Gesang sein, der einer Rede ähnlicher ist, als einem würklichen Gesange, also eine musikalische Deklamation.

§. 2.

Das erste was beim Recitative zu beobachten, ist: daß kein genaues Zeitmaas oder Takt darin herscht; denn der Takt wird nur so lange beobachtet, als melodische Figuren im Akkompagnemente vorkommen. Der Sänger singt seine Töne bald langsam, bald geschwinde, verweilt auf dieser Note, von jener geht er schnel fort u. s. w. In allen diesen Fällen mus der Begleiter dem Sänger zu Hülfe kommen, und ihn unterstützen.

§. 3.

Der Akkompagnist schlägt die Harmonie an, aber nicht auf einmahl, sondern arpeggirt, d. h. gebrochen, einen Ton nach dem andern, und merke wohl auf die Melodie des Recitativs, welche nämlich

allemahl in einem besondern liniensysteme über dem Basse stehen mus; damit er, so bald er merkt, daß der Sänger fehlen möchte, das Interval ihm gleichsam in den Mund zu legen, und damit er überhaupt durch seine gebrochene Harmonie das leere ein wenig auszufüllen suche.

Anmerk. 1. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Arpeggio hängt von dem Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitativs ab. Je langsamer und effecktuöser es ist, desto langsamer arpeggirt man. Sind es aber nur kurze Noten, so schlägt man auch die Harmonie nur kurz ab.

Anmerk. 2. Die Baßtöne werden auch nur kurz abgeschlagen, und nicht nach ihrer Geltung ausgehalten, am wenigsten auf der Orgel; sondern man schlägt sie beim Eintritte der Note an, und läßt sie dann so lange schweigen, bis man wieder der Melodie zu Hülfe komt. Freilich kommen auch hier, ungeachtet die Harmonien arpeggirt werden, viele alzuleere Sätze vor, wenn es auf der Orgel begleitet wird, welches dadurch sehr verbessert würde, wenn wir bei unsern Kirchenmusiken nebst der Orgel einen Flügel hätten, auf welchem die Recitative begleitet würden, so wie auch bereits an verschiedenen Orten geschieht.

§. 4.

Noch ist bei dem Recitativ zu merken, daß es nicht solchen strengen Regeln in Ansehung der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen unterworffen ist, wie ein anderes Stück: sondern es geht oft auch in die aller entferntesten Dissonanzen über, je nachdem der Ausdruck der Worte es fordert. Deswegen ist es aber auch schwerer ein Recitativ gut zu begleiten, als eine Arie oder ein ander Stück.

§. 5.

§. 5.

So bald aber a tempo oder Arioso im Recitativ vorkomt, so mus der Akkompagnist sich so lange streng an den Takt binden, bis wieder das Recit. eintrit.

§. 6.

II. Vom Akkompagnement.

Das Akkompagnement hat mit dem Recitativ alles gemein, nur daß so lange der Takt beobachtet werden mus, so lange die Instrumente theils den Sänger während dem Gesange begleiten oder auch durch Vor- Zwischen- und Nachspiele seinen Vortrag verstärken.

Anmerk. Accompagnemento komt von accompagnare, begleiten her, und man versteht das Recitativ darunter, welches mit Instrumenten begleitet wird, zum Unterschiede des Recitativs, das blos von der Grundstimme unterstützet wird.

§. 7.

So lange also die Instrumente mit fortgehen, so lange ist alles, wie in einem andern musikalischen Stücke, z. B. in einer Arie u. s. w. so bald aber das Recitativ wieder eintrit, arpeggirt der Akkompagnist seine Harmonien wie im Recitative, und unterstützt dadurch die oft ungewöhnlichen Ausfälle der Melodie.

§. 8.

Beispiele hierzu finden sich in allen Kirchenstücken, Oratorien u. dergl. Stücken. Nur ein kleines Beispiel, welches ein Recitativ und Akkompagnement zugleich enthält, und welches aus Rollens Mehala genommen ist, mag zur Bekräftigung der gegebenen Regeln dienen.
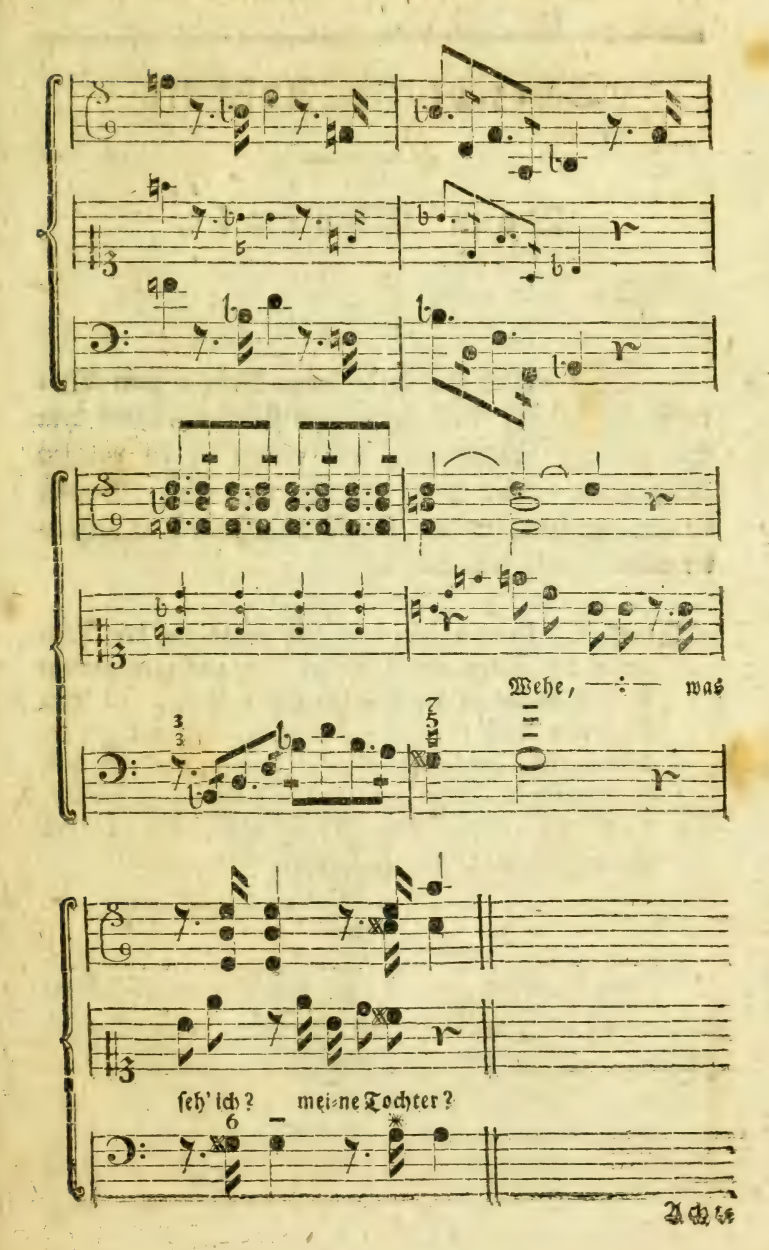
Anmerk. Es verdient hierüber Hrn. Musikd. Türks vorzüglichste Pflichten eines Organisten von S. 162 – 175 nachgelesen zu werden.

Accomp.

Dem Herrn, ÷ die Ehre meine Kinder, der Sieg ist

Violini.

sein, sein sei was ich gelobt!


Wehe, — ÷ — was
seh' ich? mei=ne Tochter?

Achtzehenter Abschnit.

Vom Chorale.

§. 1.

Wir wollen hier keine lange Regeln zum Choralspielen geben, da keine andere Zeichen als bei dem Generalbasse vorkommen, und welche in den vorigen Abschnitten erklärt sind; sondern nur einige Bemerkungen machen, welche einem angehenden Orgelspieler nicht unnüz sein werden.

Anmerk. Freilich solte wol hier etwas von den Tonarten der Alten gesagt werden, da eine nicht geringe Anzahl Melodien darin gesetzt sind; allein, da dies Werkchen blos für den Anfänger ist, und nur das erläutern sol, was der Spieler bereits vor sich hat, so verweise ich Diejenigen, welche weiter gehen wollen, lieber auf Kirnbergers Kunst des reinen Satzes Th. 2. Absch. 1. S. 41 – 67.

§. 2.

Zuerst mus derjenige, der den Choral beim Gottesdienste spielt, wohl auf die singenden Personen Acht haben, denn er ist auch hier nichts als Begleiter. Er mus also ihrem Gesange nicht zuvor, aber auch nicht hinterdrein kommen, sondern beständig mit dem Gesange fortgehen. Doch solte die Gemeinde entweder

der zu schnel oder zu langsam singen, so mus er dies almählich durch sein Anhalten oder Fortgehen zu verbessern suchen, nie aber mit Gewalt es erzwingen wollen.

§. 3.

Es ist kein genaues Zeitmaas oder Takt beim Chorale, sondern es wird ein Ton fast wie der andere abgesungen, und bei dem Ende der Zeile ein wenig eingehalten, damit die Sänger Athem schöpfen können, während der Orgelspieler ein kleines Zwischenspiel zur Einleitung des folgenden Satzes hören läst.

Anmerk. 1. Den Anfängern geht es immer übel in Ansehung der Zwischenspiele. Es brauchen nur einige Griffe zu sein, welche gerade in den Ton führen, worin die Melodie fortgeht. Auch müssen sie dem Liede angemessen sein, und sich zu rechter Zeit endigen, damit man wieder mit der Gemeinde fortgehen kan.

Anmerk. 2. Beim Zwischenspiele mus der Fus vom Pedale abgehen, weil es oft in eine andere Tonart führt. Doch kan das Pedal die Zwischenspiele begleiten, welches freilich schon einige Fertigkeit auf dem Pedale erfordert.

§. 4.

So bald man nicht mehr blosser Anfänger ist, so mus man allezeit das Gesangbuch vor sich haben, es müste denn sein, daß man das Lied ganz auswendig wüste; damit man ganz nach dem Affekte des

des Liedes spielen kan. Doch mus dies nicht auf eine gezwungene oder lächerliche Art geschehen.

§. 5.

Von sehr guter Würkung ist es, wenn man den Choral ganz volstimmig spielt, so, daß man nicht blos mit der rechten, sondern auch mit der linken Hand die Harmonie nimt und den Bas dem Pedale allein überläst.

Anmerk. Wie man hierbei verfahren müsse, um nicht Fehler wider die Harmonie zu begehen, ist im Anhange §. 8. und 9. gezeigt.

§. 6.

Der Choral wird gemeiniglich gebraucht, so bald die Discipel nur einige Signaturen kennen. Dies geschieht nun wohl nicht aus Ueberzeugung, als ob das Choralspielen so etwas leichtes wäre, sondern wohl mehr, theils bald einen Gehülfen zu haben, theils den gemeinen Mann zu befriedigen, welcher seinen Knaben gern bald auf der Orgelbank sehen wil. – Allein es ist unmöglich ohne gründliche Kentnis des Generalbasses den Choral gut und mit Ausdruck zu spielen.

Anmerk. Auch hierüber findet sich in Petris Anleitung der praktischen Musik S. 307 – 311 und besonders in Türks wichtigsten Pflichten eines Organisten S. 1 bis 110 vortreflicher Unterricht.

Neun-

Neunzehenter Abschnit.

Von der Fantasie

§. 1.

In vorigen Abschnitten ist gezeigt worden, wie man zu einer mit Ziffern versehenen Basstimme die dazu gehörige Harmonie finden sol; hier sol nur etwas Weniges von der Fantasie, oder von der Kunst aus dem Stegereiffe oder aus eigenen Kräften zu spielen, gesagt werden.

§. 2.

Daß man diese Kunst verstehen müsse, lehrt die Erfahrung; denn es gehet gemeiniglich vor dem Chorale ein kleines Vorspiel voraus, wo es höchst unschicklich sein würde ein auswendig gelerntes Stück, als eine Menuet. Angloise oder ein Mourqui, (dergleichen Sächelchen wohl auf diesem oder jenem Dorfe aufgetischt werden) vor dem Chorale als Vorspiel zu gebrauchen. Man mus also im Stande sein, selbst etwas zu erfinden, das mit dem darauf folgendem Chorale übereinstimt.

§. 3.

Wenn man anfängt aus eigenen Kräften zu spielen, so kan man nur einige Akkorde zu dem stehenbleibenden递upttone nehmen, und dann, wo möglich, den Bas verändern. Sol das Vorspiel länger sein, so kan man nach der Quinte und Quarte des Tons gehen, und von da wieder zurück; auch in den verwandten Molton, der die grosse Sexte ist. Ferner in alle nahverwandte Töne, d. h. in die, welche der Vorzeichnung am nächsten kommen, vor und rückwärts in der Vorzeichnung gerechnet. Nur mus man sich noch vor sehr fremden Tönen hüten, weil es schwer ist, sich wieder herauszufinden.

§. 4.

Hat der Schüler sich in harmonischen Akkorden in allerlei Tönen geübt, so suche er etwas Melodie in die Oberstimme zu bringen: verläst sie ihn aber, so wendet er sich wieder zu den harmonischen Akkorden. Ist er nun darin geübt, so gehe er auch in die entferntesten Töne über, nicht eben nach dem Quinten- oder Quartenzirkel, sondern man kan durch zwei oder drei Griffe in den entferntesten Ton kommen.

§. 5.

Dies Fantasieren kan nun so geschehen, daß man dabei den Takt beobachtet, welches eine gebundene Fantasie ist: es kan aber auch ohne Takt geschehen, und dies heist eine freie oder ungebundene

Fan-

Fantasie. Die erstere fordert weit mehr Geschicklichkeit als die leztere.

§. 6.

Hierbei mus man wissen, wie man aus seiner Haupttonart bequem in andere Tonarten weichen kan, und durch welche Hülfsmittel; besonders aber auch in solche, die von der vorigen Tonart entfernt sind.

Anmerk. Hierzu gibt Kirnberger in der Kunst des reinen Satzes in der Musik Th. 1 Abschn. 7 u. 8 vortrefliche Anleitung.

§. 7.

Man mus ferner die Säze wohl von einander zu unterscheiden wissen, damit Perioden oder Absätze darin entstehen, welches geschiehet, wenn man die musikalischen Unterscheidungszeichen gebraucht, wodurch das Ganze eine gewisse Deutlichkeit erhält.

Anmerk. Es verhält sich mit der Musik, wie mit der Redekunst. Ohne die gehörigen Unterscheidungszeichen ist Redekunst und Musik etwas unverständiges. – Auch hierzu gibt Kirnberger Anleitung Th. 1. S. 91 – 102.

§. 8.

Hat man sich dies nun zu eigen gemacht, so wählt man sich ein gewisses Thema oder Satz, und arbeitet diesen nach den Regeln der Kunst durch. Das gröste Meisterstück dieser Art ist die Fuge.

Anmerk. Hr. Kriegesrath Marpurg hat ein eigenes Werk darüber geschrieben, betitelt: Abhandlung von der Fuge.

§. 9.

Diese Fantasie wird nun verschiedentlich angewendet, und hierdurch erhält sie ihre ganze Einrichtung. Sie wird nämlich 1) vor dem Chorale. 2) vor der Musik, und 3) zum Ausgange aus der Kirche gebraucht.

§. 10.

Das Vorspiel vor dem Chorale mus nicht so lang als das Lied selbst sein, und mit dem Inhalte des folgenden Liedes übereinstimmen. Beim Hauptliede kan man die Melodie des Gesanges vorspielen, welche man aber in ein gewisses Thema, welches mit dem Liede übereinstimt, einkleiden mus. Man setzt sich einen Satz oder Thema vor, womit man anfängt, und zwar auf einem schwächern Klaviere, dann folgt der erste Satz der Melodie auf einem stärkern, fährt wieder in dem Thema auf dem schwächern fort und geht so Satz vor Satz bis zu Ende der ganzen Strophe. Doch braucht man auch nur bei zu langen Strophen den ersten Theil vorzuspielen.

Anmerk. Die Melodie des Gesanges kan man in den Diskant, Tenor oder auch in das Pedal verlegen, je nachdem man Fähigkeit im Ausführen hat.

§. 11.

§. 11.

Das Vorspiel vor einer Musik mus eben so wohl der Musik angemessen sein, denn es wäre lächerlich, wenn das Vorspiel freudigen Inhalts wäre, und die Musik finge sich mit einem Adagio an, oder umgekehrt.

Anmerk. Der Organist mus deswegen die Partitur vor Anfang der Musik ansehen; oder wo es gewöhnlich ist, daß eine Probe von der Musik vorausgeht, (welches durchaus nothwendig ist), so mus der Organist daran Theil nehmen, welches aber leider an verschiedenen Orten nicht gewöhnlich ist.

§. 12.

Bei einer Fantasie beim Ausgange aus der Kirche, vor Hr. Gott dich loben wir, und in ähnlichen Fällen, kan der Spieler alle seine Kunst auskramen; auch vor einer lebhaften und mit Trompeten und Pauken besetzten Musik, wie auch bei Lob- und Dankliedern an hohen Festen.

Anmerk. Mehreres hievon findet sich in Petris Anleitung zur prakt. Musik S. 249 – 282. Desgleichen in Bachs und Türks angeführten Werken.

Zwanzigster Abschnit.

Vom unbezifferten Basse.

§. 1.

Dieses ist eine der schweresten Materien in der Musik, und läst sich nicht wohl in Regeln bringen, da die Ausweichungen und Harmonien so vielfältig sind. Doch wir wollen auch hiervon die Hauptsache anführen.

§. 2.

Man versteht unter einem unbezifferten Basse, einen Bas, der mit keinen Signaturen versehen ist, wozu sich also der Akkompagnist alle Signaturen selbst erfinden und die Harmonie dazu anschlagen mus.

§. 3.

Das erste worauf man merken mus, ist: daß man immer weis, in welche Tonart das Stück weicht. Es ist wahr, daß man dies nicht allemahl ganz zuverlässig vorhersehen kan; allein der Leiteton fehlt doch selten, welcher in die folgende Tonart führt. Freilich mus man sein Gehör und die Regeln der Ausweichungen nach dem Quinten- und Quartenzirkel zu Rathe ziehen.

An-

Anmerk. 1. Der Quinten- und Quartenzirkel bestehet darin, daß man durch harmonische Griffe oder Akkorde von einem Tone zu seiner Quinte oder Quarte, und so von Quinte zu Quinte, oder von Quarte zu Quarte fortschreitet, bis man wieder zum Grund- oder Haupttone komt. Siehe den ersten Theil des Unterrichts von den Tonarten nach.

Anmerk. 2. Alle Durtonarten weichen ordentlich in 3, 5 und 6, aber ausserordentlich in 2 und 4 aus. Alle Moltonarten weichen ordentlich in die 3 und 5, ausserordentlich in die 4, kleine 6 und 7 aus. So weicht C dur aus ins G♯, A♭. E♭, F♯ und D♭; A mol aber weicht ins E♭, C♯, D♭, F♯ und G♯; so geht es in allen Tonarten nach diesem Schema.

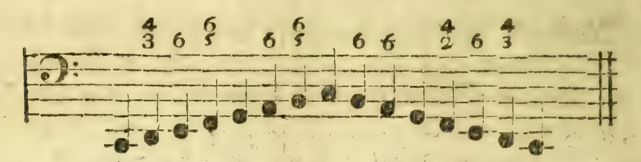
§. 4.

So bald ich nun weis in welcher Tonart ich bin, so mus ich auch den Siz und die Verbindung der Akkorde wohl inne haben; und zwar mus ich nicht blos den gegenwärtigen Ton, sondern den vorhergehenden und nachfolgenden in Erwägung ziehen.

Anmerk. Hiervon ist in jedem Abschnitte dieses Unterrichts geredet und gezeigt, auf welchem Interval dieser oder jener Akkord am liebsten vorkomt.

§. 5.

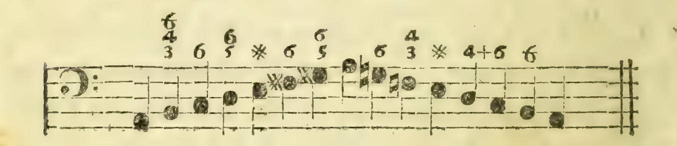
Die natürlichste Art die Durtonarten in ihrer diatonischen Folge bis zur Oktave zu begleiten, ist folgende:



Anmerk. Wenn die Quarte nicht in die Quinte gehet, so nimt man statt der $\frac{6}{5}$ den Hauptakkord.

§. 6.

In den Moltonarten ist es eben so. Nur haben sie beim Hinaufsteigen die grosse Sexte und Septime, welches aber beim Herabgehen wegfält: welche also nicht mit in der Vorzeichnung angezeigt, sondern durch die Versetzungszeichen vor den Noten gemacht werden. Z. B.



Anmerk. Diese ganze Begleitungsart wird jeder aus den vorigen Anmerkungen wissen, wo wir angemerkt haben, auf welchem Tone jeder Akkord am liebsten seinen Sitz hat.

§. 7.

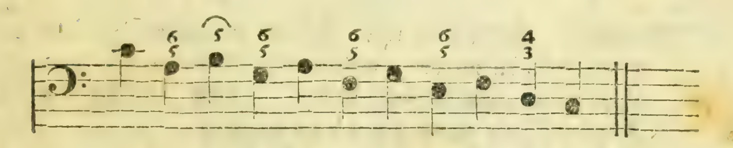
Allein hier kommen gar viele Ausnahmen vor. Bald erfordert die Harmonie die Sätze 5 6, bald 7 6, u. s. w. wozu sich die vorhergehende Begleitung übel ausnehmen würde. Hier mus der Begleiter sein Gehör

hör wohl zu Rathe ziehen, denn dies allein kan ihm die rechte Begleitung lehren; freilich gehört hierzu ein aufmerksames und geübtes Ohr. Allein wer gibt denn auch einem Ungeübten einen unbezifferten Bas zu begleiten?

Anmerk. Heinichen sagt: es wird ein solches Subjekt dazu erfordert, welches einen bezifferten Generalbas albereit en perfection traktiret, und folgbar ihm die harmonischen Sätze und Gänge nicht unbekant sind. Generalbas S. 725. – und solte wohl nicht auch der Geübteste, ich möchte fast sagen ein Meister, nicht oft in Stecken gerathen, einen unbezifferten Bas zu begleiten? –

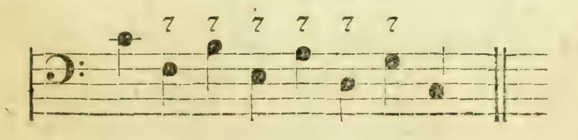
§. 8.

Bei Sätzen, wo der Bas eine Terzie fält, hat allemahl die gefallene Terzie die $\substack{6\\5}$ bei sich. Z. B.



§. 9.

Komt eine Quintenfortschreitung vor, so wird sie mit der Septime begleitet. Z. B.



§. 10.

Zu den Cadenzen oder Schlusfällen nimt man gemeiniglich $^{6}_{4}$ auf die Quinte der Tonart, und löset sie mit $^{5}_{3}$ auf, auch wohl 4 3.

§. 11.

Nonen und viele andere dissonirende Säze lassen sich schwerlich errathen, besonders, wenn man das Stück zum ersten Mahle höret. Man mus hier zufrieden sein, wenn man nur in der Hauptsache nicht fehlt; denn ganz volkommen einen unbeziffertn Bas zu begleiten ist eine — klare Unmöglichkeit. Hr. Türk sagt: so lange der Organist nicht alwissend ist, so lange kan man eine solche Forderung, ohne sich lächerlich zu machen, nicht an ihn thun. S. 178.

Anmerk. Heinichen und Keller verdienen hierüber nachgelesen zu werden, welche diese Materie am weitläuftigsten abgehandelt haben. Auch im Löhleins Klavierschule findet sich etwas darüber.



Register.

Der Buchstab E. bedeutet die Einleitung; die Römerzahl den Abschnit; die zweite Zahl den Paragraph, und die dritte nebst dem Buchstab A. die Anmerkung.

A.

B.

C

D.

Duo-

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.



